

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav filosofie a religionistiky
Obor filosofie

HLUK
(Noise)

Bakalářská práce

Autor: Ondřej Pěkný
Vedoucí práce: doc. Karel Thein, PhD.

Praha, 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval použité prameny a že práce nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného studia nebo předložena k obhajobě v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Abstract

This thesis is examining the role of noise in the environment, in lived experience in general, but especially regarding to music. Noise seems to be the opposite of music, but on the other hand, there are examples of creative artistic accounts that claim to expand the borders of music by using noise as a material. The paper tries to account noise from various perspectives, it follows a line of development of the use of noise in relation with modern classical western music, and soon we find out that the view, according to which noise is the opposite of organisation is not satisfying. Therefore we try to access more fundamental view on noise, which wouldn't be dependent on binary ordering. Deleuze and his critique of the image of thought is utilized to provide us the concept of the radical experience with difference, which seems to be a correlate of the experience with noise. The „idea of noise“ is developed and placed in relation with selected examples of contemporary experimental music.

Key words: noise, music, Gilles Deleuze, difference, Merzbow, transcendental empiricism.

Abstrakt

Tato práce se zabývá rolí hluku v prostředí, žité zkušenosti obecně, obzvláště však vzhledem k hudbě. Hluk se zdá být opakem hudby, jsou zde nicméně příklady tvůrčích uměleckých přístupů, které hluk uvažují jako materiál, s jehož přispěním miní hranice hudby rozšířit. Tento text zkouší nahlížet na hluk z různých perspektiv, sleduje linii vývoje užívání hluku ve vztahu se západní moderní klasickou hudbou. Brzy docházíme k závěru, že pohled, dle kterého je hluk opakem organizace, není postačující. Snažíme se proto naleznout původnější náhled na hluk, který by nebyl závislý na binárním členění. Deleuze a jeho kritika obraz myšlení je využita pro získání konceptu radikální zkušenosti s diferencí, která se zdá být korelátem zkušenosti s hlukem. Získáváme „ideu hluku“, kterou usouvztažňujeme s vybranými příklady současné experimentální hudby.

Klíčová slova: hluk, hudba, Gilles Deleuze, difference, merzbow, transcendentální empirismus.

Obsah

Úvod.....	5
1 Zvuk	6
2 Hluk.....	9
2.1 Hluk a hudba.....	10
3 Hudba a hluk	12
3.1 Linie vývoje	13
4 Komunikace, Michel Serres	18
4.1 Mezikapitola	20
5 Deleuze a kritika obrazu myšlení.....	22
5.1 Postuláty obrazu myšlení.....	23
5.2 Setkání s diferencí	25
5.3 Diference: „hlučné“ setkání.....	26
5.4 Problém / idea.....	31
6 Idea hluku.....	33
6.1 John Zorn: Chiméry, Křišťálová noc	34
7 Ritornel	36
7.1 Prostředí a hudba, Messiaen	37
8 Merzbow	40
Závěr.....	43
Bibliografie.....	45

Úvod

Práce se zaměřuje na otázku, co je to hluk a jaké je jeho místo v žité zkušenosti, obzvláště pak ve vztahu k hudbě. Hudba a hluk se zdají být protiklady, nicméně zároveň se setkáváme s tvůrčími přístupy, které zkouší hluky do hudby začleňovat, ba přímo s žánrem nazývaným „hluková hudba“. Po zběžném a přibližném pojednání zvuku a hluku z hlediska fyzikálního je nastíněna jistá linie vývoje těch zástupců moderní klasické západní hudby, kteří explicitně vztahují svou tvorbu k hlukům.

Uvažování hluku perspektivou protikladných určení vůbec, resp. oproti hudbě komponované dle určitého stabilního modelu (západní tonální hudby), se ukazuje být problematickým krokem jak při tvorbě, tak z pojmového hlediska. Zdá se, že jakmile hluk pojmenujeme, již nejsme právi jeho bezprostřední hlučnosti, která je tímto vřazena do procesu „ztišování“.

V rámci pokusu o nalezení bezprostřednější a „hlučnější“ zkušenosti s hlukem užíváme Deleuzovu kritiku obrazu myšlení, nacházející se v jeho knize *Diference a opakování*. Předmětem kritiky jsou takové typy myšlení, ve kterých figurují implicitní předpoklady jednoty myšlení, jejichž implicitní funkce zůstává nepřiznána při konstituování filozofických systémů a pojetí identity.

Diference, určení základní empirické situovanosti, která o sobě dává vědět v tzv. „fundamentálním setkání“, je užita ke konfrontování s pojmem hluku. Výsledkem je taková idea hluku, která je jakýmsi potenciálem aktualizace difference v té oblasti zkušenosti, která zůstává zakryta uchopováním skrze princip protikladnosti a formální modely hudebnosti. Práce je doplněna pojednáním několika význačných podob hudby, které se zdají být spřízněnými zde podaným myšlenkám a závěrům.

1 Zvuk

Vlastním zájmem této práce je charakter hluku jakožto zvukového. Že hluky jsou určitými druhy zvuků, je výchozí tvrzení, které je obecně neproblematicky přijímáno, a proto odpověď na otázku „co je zvuk“ podstatným způsobem určí i způsob, jakým se uvažuje o hluku. Klasické fyzikální vysvětlení je, že zvuk je mechanické vlnění, šířící se prostředím (vodič), vlnění schopné vyvolat sluchový vjem. Máme zde zdroj zvuku, jehož kmitání rozpožbuje vodič. Zde se kmitání pohybem částic dále šíří v podobě podélného vlnění, a to způsobem určeným vlastnostmi daného vodiče. Notorickým příkladem je rychlost. Ve vzduchu se zvuk šíří rychlostí cca 340 m/s, kdežto ve vodě již rychlostí cca 1500 m/s. K tomuto vodiči přiléhá (příp. je v jeho prostředí situován) sluchový orgán či jiný detektor.

Slyšený zvuk je opět dourčen individuálními okolnostmi slyšení. Lidské ucho je jako zvuk schopno zachytit vlnění ve frekvencích přibližně 16 Hz – 20 kHz. Vlnění o nižších frekvencích označujeme jako infrazvuk, vyšší nazýváme ultrazvuk.¹ Citlivost na zvuky napříč slyšitelným spektrem není rozložena rovnoměrně, vnímání hlasitosti tedy neodpovídá nárůstu hodnot intenzity zvuku, jak je měřena v decibelech. Nejvyšší míra slyšitelnosti se nachází okolo 2 kHz. Dále například slyšíme-li čistě znějící tón, fakt, že za jeho vjemem stojí mechanické vlnění, není zcela intuitivní. Tón slyšíme jako rovný, nikoli kolísající dle frekvence kmitání částic prostředí, kterým prochází. Neslyšíme vlny, slyšíme zvuk.² Empirická zkušenost se zvukem znamená důraz na aktuální slyšení, které je fyzikálním popisem vysvětlováno dodatečně. Jakkoli tedy uznáme zmíněné vlnění jako jednu z příčin slyšení zvuku, zkušenost se zvukem stále zůstává svébytnou oblastí. Specifika šíření a recepce zvukových vln jsou sice dále předmětem specializovanějších odvětví akustiky, například percepce zvuku se zabývá psychoakustika, avšak konkrétní zkušenost zůstává jedinečnou a nezachytitelnou. Adekvátní zachycení by znamenalo zkušenost nerozlišitelnou od aktuálního slyšení.

V pozadí této práce budiž zejména pojetí zvuku, které formuloval Casey O'Callaghan a které slovníkem své filosofické interpretace umožňuje poměrně přehledné sblížení (zde zjednodušených) pozic současné akustiky s post-strukturalistickým myšlením. Callaghanova centrální myšlenka je, že určitý zvuk je událostí, při které nějaký objekt či interagující těla

¹O hluku se mluví především v souvislosti se slyšitelným spektrem, určité účinky intenzivních zvukových vln se však přirozeně týkají i širšího spektra. Můžeme se setkat s termínem infrahluk (infrasound noise), jehož trvale zvýšené hodnoty (hlukové znečištění) byly zaznamenány např. v blízkosti větrných elektráren a jehož účinky na zdraví mohou být nepříznivé.

²Přesněji – pro lidské ucho je tomu tak zhruba od hranice 24 Hz, u zvuků nižší frekvence můžeme slyšet jisté kolísání.

způsobují narušení (disturbance) média po způsobu (v podobě) vlnění.³ Zvuk je událostí, ve které jde vždy o interakci, uvažovanou za přítomnosti média. Důraz na interakci a médium znamená snahu vyvarovat se pojetí reduktivních v tom smyslu, že by jejich pozornost příliš utkvěla na jednom z členů, na některé z jednot, uvažovaných při zkušenosti se zvukem. Jestliže Callaghan říká, že zdrojem zvuku může být nějaký objekt, nemyslí tím nutně fyzický ani jiný stabilně jednotný objekt, ani nepředkládá metafyziku událostí jako základních prvků. Cílem je předložit schéma, teorii zvuku, která umožní pojmout zvuk bez definitivních stanovisek o každém jednotlivém z členů, a přitom zůstane teorií kompaktní. Jde tedy o to, aby jak buď zdroj, tak aktuální perspektiva posluchače mohla figurovat i jako neurčitě předpokládaná.

Nehledě na to, kdo/co je zdrojem a příjemcem, mezi zdrojem zvuku a příjemcem je distance nějakého druhu, a pokud není vyplněna médiem, vlny se nemají kudy šířit, probíhající interakce se neprojevují zvukově. Filosofická tradice nabízí množství míst, na která bychom se mohli obrátit s požadavkem o ozřejmení nutnosti zavádění třetího členu. Zde však snad lépe vystačíme s experimentem proveditelným v laboratorních podmínkách, totiž takovým, který umožňuje formulovat argument „z (existence) vakua.“⁴ Ve vzduchotěsné nádobě necháváme znít zvonek, a posléze vakuovou pumpou vzduch odsáváme. Zvuk postupně mizí. Dokonalé vakuum, tedy takové, ve kterém by nebyla přítomna skutečně žádná částice či cokoli jiného, může být pouze ideálním modelem. V našem experimentu je pro nás zásadní jednak relativně stabilní pozorovaný pohyb zvonku, jednak naše perspektiva, trvající pozornost, zaměřená na pohyb zvonku. Je to nyní teorie zvuku, co nám umožňuje shrnout kontinuitu experimentu, a svým způsobem se tak ona sama stává prostředním členem, udržujícím relevanci experimentu pro otázku zkušenosti se zvukem i za jeho nepřítomnosti.

Zmíněné pozorování očividně vychází z trvalosti jiných smyslových dat, pohybující se zvonek totiž nadále vidíme. Že v dokonalém vakuu by ani to nebylo možné, můžeme pouze předpokládat. Je to předpoklad ideálního experimentu, tak jako je ideálním předpokladem i toto dokonalé vakuum. Problém zprostředkování mezi dvěma zdroji dat již nyní ukazuje na problém, který bude rozveden později.⁵ Máme k dispozici experimenty naznačující, že smyslová data, získávaná jako přináležející k jednomu smyslu, nejsou získávána zcela nezávisle na jiných již předreflexivně. Množství známých optických klamů rovněž ukazuje problematičnost pojmání smyslové zkušenosti jako čehosi o sobě daného.

³O'Callaghan, C. *Sounds: A Philosophical Theory*. New York: Oxford University Press, 2007, str. 163.

⁴O'Callaghan, C. *Sounds: A Philosophical Theory*. New York: Oxford University Press, 2007, str. 49.

⁵Ukazuje na implicitní předpoklad totožného objektu vnímání, jehož kritika je provedena později v jednom z postulátů Deleuzovy kritiky obrazu myšlení.

Zde však postačuje závěr, že odnímání vzduchu znamená odnímání čehosi (částic, média, prostředí), čím se šíří zvuk či vlny relevantní pro sluchový orgán, a že vzhledem k sluchovému orgánu se zdá být tedy určité vnořené médium podmínkou.

Přijali jsme pojetí zvuku jako události, působící v médiu narušení, projevující se na způsob vlnění. Pro experiment se zvonkem umístěným ve vakuu můžeme dovozovat, že zvonek dále zvučí, tedy vlny způsobené nárazy se dále šíří jeho materiálem. Není zde však vzduch, který by chvění zvonku kladl odpor a kterým by se zvuk šířil dále. Pojetí zvuku jako události popisuje ale i situaci zvučení, jak ji vnímáme sluchem. I lidské ucho je totiž médiem – bubínek je rozrušen chvěním vzduchu, který na něj ve vlnách naráží, a zvuk se dále přenáší. Vzduch (či lépe prostředí, kterým se zvuk šíří) takto může být uvažován jako zdroj zvuku. Od konkrétní podoby vibrujícího tělesa, které je zvukem obklopeno, provizorně odhlížíme, a předpokládáme, že prostředí je zkrátka nějak vnitřně rozrůzněno, a proto se setkáváme se zvukem. V roli středního členu pak začne vystupovat lidské ucho. Je ale zřejmé, že zvuk zvonku oproti charakteristikám vzduchu představuje určitou informaci navíc – zvonek ve vzduchu někde být musí. Informaci o něm nám zprostředkovávají zvukové vlny. Mohou tedy jako médium být uvažovány i zvukové vlny. Ty se však šíří nějakým prostředím, a toto prostředí rovněž přispívá k podobě zvuku (jak ukazují rozmanité akustické, aerodynamické jevy). Vzduch je tedy možné uvažovat jako zdroj zvuku nejen vzhledem k lidskému uchu, ale rovněž vzhledem k podobě vln, které jím prochází.

Ve zvuku, který slyšíme, můžeme rozlišit informaci o médiu, které toto slyšení zprostředkovává. Vzduch může být tedy jak médiem, tak zdrojem zvuku. Vlny šířící se prostředím jsou médiem vzhledem k informaci o zdroji, ale mohou být uvažovány i jako zdroj zvuku. Má-li zde ale být zvuk, vyžadujeme přítomnost prostředí, které je v setkání s vlnami uvedeno v pohyb, který je základem zakoušení zvuku. Cokoli ale uvažujeme jako zdroj zvuku, vyžaduje zároveň jako podmínku přítomnost nějakého média. Medium dotváří podobu zvuku; dokresluje – zkresluje.

2 Hluk

Nejjednodušší (přibližné) fyzikální dělení zvuku vychází z pravidelnosti zvukové vlny / kmitání částic. Jako tóny, „hudební zvuky“, jsou vnímány zvuky způsobené pravidelným kmitáním, kdežto hluky jsou zvuky způsobené nepravidelným kmitáním nebo krátké, nepravidelné rozruchy. Velké množství takovýchto hluků a rozruchů pochopitelně není natolik invazivní, aby běžně přivolávaly naši pozornost, případně jsme na ně zvyklí a ani je již neoznačíme za hluky. Nejsou dostatečně hlučné?

České slovo „hluk“ může být v některých místech tohoto textu poněkud zavádějící svým důrazem na zvukovou intenzitu, která si říká o naši pozornost. Celé spektrum významů, které jsou určující pro zde přítomný výklad hluku, lépe vystihuje anglické „noise“, či francouzské „bruit“. Tato slova jsou často užívána ve významech, které bychom překládali spíše jako ruch, rozruch, šum, šelest, ... Dále obzvláště výraz „komunikační šum“ se zdá být vhodné přidržet po ruce, jelikož ukazuje na důležitý aspekt problému hluku, a to nepřítomnost významu či jeho ztrátu, problém lokalizování informace. Na některých místech může být české „hluk“ ovšem i vhodnější, poněvadž důraz na intenzitu a pozornost bude žádoucí.

Hlasitost je důležitým určením, avšak sama nepostačuje. Stejně hlasité zvuky jsou jednou označovány jako hlučné, podruhé ne.⁶ Záleží na posluchači, jeho toleranci, názorech a záměrech. Zdá se, že jakési objektivní určení bychom mohli spojit s takovou mírou hlasitosti, která prokazatelně škodí (nejen lidskému) organismu. Hranice této škodlivosti se však nemusí krýt s naším vědomým vnímáním hlučnosti, se zvyšující se frekvencí okolo prahu lidského vnímání takovýto zvuk plynule přestáváme slyšet. Intenzivním zvukům se mnohdy dobrovolně vystavujeme, například na hlasitém koncertě nebo v pracovním prostředí. Zde jsou hluky předmětem (právní) regulace, jsou definovány hodnotami a modelovými okolnostmi. Subjektivní vnímání se ale nadále liší.

Hluky jsou zvuky nějakým způsobem a z nějakého důvodu nechtěné. Zvuky cizí, nesrozumitelné, rušivé, invazivní, neuspořádané, nedostatečně artikulované. Jakkoli jako

⁶Extrémním a ilustrativním případem je tzv. "white noise", bílý šum. Je to náhodný signál, jehož variantu známe např. jako zvuk radiopřijímačů naladěných na nevyužitý prostor mezi stanicemi, blíží se mu i šumy některých přírodních zdrojů (např. vodopád). Bílý je nazýván proto, že rovnoměrně intenzivně zaplňuje zvukové spektrum, a je tak přibližnou zvukovou analogií bílého světla. Je využíván jako základ zvuku některých sirén, hluková hudba často těží z jeho neuspořádaného charakteru, v elektronické hudbě vůbec je někdy užíván jako základní zdroj zvuku, modifikovaný následně různými filtry. Při vyšších hlasitostech je silně rušivý, při nižších efektivně překrývá jiné ruchy. Bývá dokonce užíván k uspávání dětí pro jeho údajnou podobnost se zvuky před narozením slyšenými v lůně.

hluky označujeme již samotné zvuky, jako nežádoucí vystupují vždy oproti určité perspektivě. Vnímající se setkává se zvuky, na které je z určitého důvodu nucen reagovat negativním způsobem. Tato reakce, alespoň co se týče lidské perspektivy, je věcí postoje ke zvuku, formulovaného v odsudku, určeného vrozenými dispozicemi i získaným názorem. Že je zde hluk se zdá být soud ohledně zvuku, přítomného i nepřítomného, negativní reakce, případně i (pouze) fyzická.⁷ „Hluk“ je abstraktní pojem. Jako takový má komunikovatelný význam, označuje hluk empirický, a jako takový se na něm stává zároveň nezávislým.

2.1 Hluk a hudba

Hluk v protikladu k hudbě je takový zvuk, který především nekoresponduje s našimi názory týkajícími se hudebnosti. Hluk se vymyká hudební organizaci zvukového materiálu. Konkrétní představy o způsobech organizace se v různých dobách a u různých kultur mohou lišit. Spolu s vývojem a komplikováním hudebních postupů se posouvá i otázka co je hluk. Nedostatečná, nesprávná organizace? Jestliže jsou hluky hudbě vnější, nicméně v našem prostředí se s nimi běžně setkáváme, co brání tomu, aby se mohly stát součástí tvorby? Na jednu stranu narážíme na určitou principiální nemožnost. I pokud nebudeme striktně trvat na nesmísitelnosti hudební tvorby a hluku, problém nezmizí zcela. Nakolik se hluk stává hudebním, natolik přestává být hlukem. Hudba a hluk se zdají být protiklady. Na druhou stranu hudba mnohdy hlukem nazvána je, a hluk je výchozím bodem pro naši činnost, která nemusí být nazvána hudební.

Jedním z výhozích bodů tohoto textu je proto zkušenost s hlukem nikoli jako nehudebním zvukem, ale jako aktuální hraniční zkušeností, znamenající přivedení pozornosti k aktualitě určitého překročení, vyžadující reakci, zaujetí (nového) postoje. Jde o zkušenost subjektivně nežádoucí problematizovanosti interakce. V této fázi otázky nás bude zajímat hluk ne jako slyšený zvuk začlenitelný či kvalifikovatelný binárními rozlišeními mezi hudbou a hlukem, signálem a šumem, vnitřkem a vnějškem, srozumitelným a nesrozumitelným, ale hluk jako přemíra, krize stability, intenzivní nerozlišenost, difference. Jde o situaci, ve které není nejzásadnější otázkou zda „toto“ je hluk či hudba, nýbrž jedná se o „hlučnou“ situovanost, ve které na nás doléhá nedostatek uplatnitelných modelů ohledně toho, jak uchopit samotnou tuto situovanost, zkušenost difference samotné, jakoby „ponořenost v hluku“, která teprve musí vynalézt pojem hladiny, práh hlučnosti. Výklad hluku jako této difference provádím dle Deleuzovy kritiky obrazu myšlení, nacházející se ve

⁷Hegarty, P. Noise/Music: A History. New York: Bloomsbury Academic, 2013, str. 3.

3. kapitole jeho *Diference a opakování*. Myšlení, které klade diferenci jako vnějšek (hluk jako vnějšek hudby), se má ukázat jako ukrývající tuto diferenci i ve svém vnitřku, a vůbec jako umožněné touto diferencí, která sama má být pro tento protiklad čímsi základním, umožňujícím, ale též ho rušícím.

3 Hudba a hluk

Hudba, která je dnes nazývána hlukovou (noise music), je i navzdory tomu, že její autoři mnohdy mohou být explicitní ve svých snahách o nehudebnost nebo trvat na nejasnosti hudebních či žánrových hranic, dnes již za žánr globálně uznána (noise music, noise). Nabyla již tedy jistého potvrzení, které však zároveň znamená určitý neúspěch – stala se rozpoznatelnou, zařaditelnou, je již méně hlukem, posluchač získává jistý interpretační klíč. Podle Hegartyho je hluková hudba již ve svém počátku odsouzena k neúspěchu, má nicméně svobodu vystupovat, jako kdyby nebyla, a neúspěch zároveň začleňovat do svých základů, dávat mu zvukovou podobu: jako kdyby hluk, jako kdyby hudba. Je to nadžánrová, aktivní simulace,⁸ která jako nedefinovaný shluk spřízněných praktik povstává ve vztahu k řadě zdrojů hudebních i nehudebních, které užívá excesivním způsobem, nechává je kulminovat a ztrácet se v hluku. Zdrojem této hudby jsou ovšem hluky v širokém slova smyslu, jak lépe ilustruje anglické „noise“. Vzniklá díla jsou často nestálá, pohyblivá, hluk je východiskem dalšího manipulování, materiálem, nikoli pouze účelem. Tento hrubý popis zde odkazuje především k japonské hlukové hudbě,⁹ které se vlivem kulturních předpokladů, přejímání a (dez)interpretací do jisté míry úspěšně zdařilo oddělit tvorbu od tradic.

To nicméně neznamená, že by nebylo možné sledovat jistou linii vývoje, průběžně určenou význačnějšími tvůrci a odkrývající vývojovou provázanost. Svým způsobem je tato hudba rovněž předjímanou, a snad i naplněnou vizí, dovedením v uskutečnění něčeho, o čem mluvili a o co se pokoušeli italští futuristé na začátku 20. století či později Edgard Varèse a další. „Linie“, kterou zde zběžně sledujeme, abychom ji výsledně spojili se současnou podobou hlukové hudby, stopuje společné explicitní zaměření na hluky a mimohudební zvuky u vybraných význačných tvůrců. Jde nám o autory, kteří se snaží rozšířit možnosti hudby, a proto uvažují, jak učinit nehudební hudebním. Bude se jednat především o reakce na tradiční západní pojetí hudby, která je nesena abstraktní tonální strukturou, budou proto často kritikou užívání abstraktních modelů v hudbě. Pokud jsou partitury uvažovány jako ideální zápis průběhu hudebního díla, každé jeho konkrétní provedení se těmto ideálním zápisům může pouze přibližovat, s čímž souvisí sklon odchylky považovat za rušivé či za hluky. To samozřejmě v praxi neznamená, že by veškeré odchylky byly takto označovány – je zde jistá pozitivní tolerance, která naopak znamená možnost individuální stylizace a kterou je např. možné též naznačovat již v partituře značkami, atd. Pointou zde popisovaných odmítavých postojů k tonalitě je každopádně dojem, že systém je nakonec příliš statický a že

⁸Ibid., str. 138.

⁹Někdy ozn. též jako "japanoise".

přílišný důraz na něj znamená pro kreativitu spíše omezení. Ústup od abstraktního členění dle frekvencí (tóny) s sebou ovšem také pro kreativitu nese jistá rizika a mnohdy je přechodem k abstrakcím jiného typu (sonorní objekty, zvuky o sobě). Jednou z těchto abstrakcí může být, jak se zdá, i pojem „hluk“, užitý při metodě zaměřené na použití hluků. V našem zájmu je proto neuchylovat se k definitivním závěrům ohledně jeho významu, naopak sledujeme a očekáváme jeho změny v určitých liniích vývoje. Vedle toho jej zkusíme uvažovat jako něco radikálně jiného (diference) a jsme otevřeni jeho popření.

3.1 Linie vývoje

Rozvoj a šíření technologií a industrializace v 19. a na začátku 20. století znamenaly radikální proměnu prostředí, obzvláště městského. Člověk se ocitá obklopen množstvím nových a hlučných strojů. Zvláštní postavení zde zaujímá vojenská technika. Italští futuristé jsou fascinováni hluky válečné vřavy, silou válečných strojů, dávající závratné přísliby budoucího vývoje. Zvuky moderních zbraní jsou zvuky nové doby a futuristé zvěstují nové vnímání, pro které nejen hluky budou hudbou, ale kterému takováto hudba promění orientaci jak ve městě, tak na bojišti. Nejvýznačnějším zástupcem tohoto hnutí je zde pro nás Luigi Russolo, který, inspirován mj. Marinettiho poezií, vydává roku 1913 futuristický manifest „Art of Noises“, ve kterém formuluje teoretický základ „budoucí hudby hluků“. Cílem je rozšíření možností současné hudby, obzvláště co se týče barvy zvuků. Russolo třídí hluky do kategorií a domnívá se, že každý hluk má nějaký rytmus, tón, frekvenci, některý dokonce akord, který převládá oproti celku jeho nepravidelných vibrací.¹⁰ Russolo konstruuje stroje, Intonarumori, které vydávají hluky různých výšek podle rychlostí, kterými je rozpohybováno vnitřní rotační těleso. Hudba hluků je hudba živého ruchu, „každý projev života je doprovázen hlukem. Hluk je tudíž známý našemu uchu a má moc bezprostředního zpřítomnění samotného života“.¹¹

Edgard Varèse vyčítá futuristům příliš imitativní přístup, tvorbu ve výsledku napodobující zvuky našeho každodenního života. Stejně jako oni je ale dosud příliš limitován dostupnými prostředky. Postupy hudebního strukturování západní tradice Varèse kritizoval pro jejich strnulost a závislost na tonálních konvencích, přerývanost pohybu po statické struktuře, postrádající plynulost hudby východnějších tradic, a snil o možnostech využití

¹⁰Russolo, L. The Art of Noises. New York: Pendragon Press, 1986, str. 27.

¹¹Ibid., str. 27.

nových elektronických médií, která by umožnila volnější manipulaci se zvukem.¹²

Budoucnost hudby vidí spjatou s moderními vědami, svou hudební gramatiku rozvíjí jimi inspirován. Ve snaze nadhlédnout nad neshody plynoucí z kulturních a osobních náhledů na hudební tvorbu, nazve tu svou jednoduše „organizovaný zvuk,“ a sebe „pracovníkem s rytmy, frekvencemi a intenzitami.“¹³ Všímá si rovněž faktu, že jako hlučné bývá nazýváno to, co je v hudbě nové. "Co je tedy nakonec hudba, než organizované hluky?"¹⁴ Má každá hudba původ v hluku? K tomu, aby se hluk stával hudbou, mají napomoci tehdy nové technologie hudebního záznamu. Takto zaznamenané hluky Varèse uvažuje jako rovnocenný materiál, který může být novým způsobem upravován a organizován, a být tedy i hudebním. Jeho skladba *Ionizace* (1931), psaná pro rytmické nástroje a dvě sirény, je považována za první dílo založené výlučně na hlucích bez určitých tónových výšek.

Co se týče experimentování s užitím záznamu zvuku v hudební kompozici, důležitou osobností je zde Pierre Schaeffer a jeho "musique concrete". Jeho metodou je práce se zaznamenanými zvuky a hluky jakožto konkrétními objekty zvukového materiálu, oddělenými od jejich materiálních příčin. Na této úrovni se hluky tedy skutečně stávají rovnocennými, a jsou použity nejedním inovativním způsobem. Již kolem roku 1950 Schaeffer užívá metod montáže, samplování a studiových editací. Odklon od abstraktního tonálního členění však v jeho podání znamená zároveň abstrakci jinou, totiž od zdrojů zvuků a s nimi spojených významů, cílem jsou zvuky jako abstraktní objekty. Zvuky tak přichází o něco své hlučnosti, a mechanismy záznamu zatím ještě tvurčím způsobem (jako zdroj možných nových hluků) užívány nejsou, důraz je kladen na získání čistého konkrétního zvukového objektu.

John Cage dovádí myšlenky o svébytnosti veškeré zvukovosti do důsledku. Odhaluje celý svět jako inherentně hudební, zvuky a hluky jsou hudbou samy o sobě, pokud je naše pozornost schopna ztělesnit "rámeček", který umožní je jako takové nahlédnout.¹⁵ To však zároveň znamená nechat je být právě tím, čím jsou, v jejich autenticitě, nepředkládat požadavky ohledně způsobu jejich organizace, nechat je mluvit za sebe, tedy především nikoli už tonálním jazykem. Slavná "tichá" kompozice 4'33", při které interpret (či více) na libovolný nástroj performuje do třech dějství rozdělené 4 a půl minuty ticha, má za cíl přivést pozornost posluchače k faktu všudypřítomnosti obklopujících zvuků, které nyní vystupují

¹²Varèse, E., Wen-chung, Ch. The Liberation Of Sound. Perspectives of New Music [online]. Vol. 5, No. 1 (Autumn – Winter, 1966), pp. 11–19 [cit 2014-08-02]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/832385>, str. 18

¹³Ibid., str. 18.

¹⁴Ibid., str. 18.

¹⁵Cageův přístup bývá někdy označován jako "panauralita", svého typu návrat (křesťanské) koncepce harmonie sfér.

proti společné utišené pozornosti, spojující perspektivu interpreta s posluchačovou. Co bylo hlukem či nehudbním ruchem, stane se dílem. Důraz je přenesen na prostředí, ve kterém je nám hudba podávána, a hudební sál i s diváky dostává příležitost stát se skutečně "hudebním" sálem a vydávat své zvuky a hluky. Tato skladba je klíčovým momentem pro myšlení ohledně hluku (a hudby 20. století vůbec) a ve spojení s věhlasem svého kontroverzního autora napomohla důležitému posunu v myšlení ohledně hudby.

Kahn Cageovi vytýká, že z jeho přijímání hluků zároveň plyne potlačování jejich hlučnosti,¹⁶ a vyhlašování všehudebnosti světa (včetně potenciální hudebnosti zajištěné přeložitelností pohybu ve zvuk) omezuje hudbu v možnosti se "materiálně regenerovat"¹⁷, nezbývají již pak žádné jiné zvuky (ani jejich zdroje), které by bylo možné doopravdy nově učinit hudebními. Takové námitky dávají určitý smysl. Otázkou je, nakolik z východiska všehudebnosti zahrnující svébytné hluky plyne homogenní hudebnost, a zda takový pohled ruší dynamiku tvorby spojenou s hluky. Ačkoli Cage může být přespříliš zaujatý autenticitou zvuků a "necháváním hluků být,"¹⁸ otázkou obohacování tvorby zahrnováním hluků se přímo zabírá již ve svých raných textech,¹⁹ kdy uvažuje hudbu (dle Varèse) jako organizovaný zvuk. Od cíleného autorského komponování později upouští, a jeho od-individualizovaný přístup otevřenosti k podobě hudby má zároveň znamenat, že hluky ponecháme hlučnými, nebudeme je činit objekty sloužícími osobním hudebním cílům. Moderní tvorba má mít dle Cage povahu experimentální akce,²⁰ jejíž výsledek nám není předem znám, ve které užíváme náhodných operací jako bariér bránících našim vědomým záměrům. Tak jako hluky, mohou mít výsledné performance členění nám ne zcela srozumitelné, a mnozí se Cageovu tvorbu hudbou označit zdráhají, ne vždy však kvůli hlučnosti. Myšlenkový kontext, kterým Cage obklopuje svou tvorbu, nabízí pohled na zmíněnou "všehudebnost" zároveň jako na afirmativní estetické vidění světa, kladoucí kontinuitu vedle diskontinuity, vyzývající k pozornosti k různostem jednotlivého. Veškerým eventualitám může být přitakáno, ale eklekticismus má rovněž své meze, různé zvuky různě prospívají.²¹ Svět je plný hluků,

¹⁶Kahn, D. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999, str. 163

¹⁷Ibid.

¹⁸Hegarty, P. Noise/Music: A History. New York: Bloomsbury Academic, 2013 17.

¹⁹Alespoň ve svých ranných textech. Viz. Cage, J. Silence. Praha: Tranzit, 2010, str. 3. (Budoucnost hudby: credo)

²⁰Cage, J. Silence. Praha: Tranzit, 2010, str. 69.

²¹Cage svůj "manifest" knihu Silence Cage uzavírá textem (odlehčeně) ilustrujícím jednu z podob možných experimentálních akcí ve světě žitém jako hudebním. Text konfrontuje sezónní výskyty hub s hudebním děním a vycházky po lesích popisuje jako hudební skladby. "Strávil jsem mnoho příjemných hodin v lesích prováděním své tiché skladby; [...] Při jednom provedení jsem strávil celou první větu určováním houby, která zůstala úspěšně neidentifikována. Druhá byla mimořádně dramatická a začala zvukem srnce a laně, [...] Zvířata se mě polekala jen proto, že jsem člověk." Tichá přítomnost byla přesto "hlučná", a ohledně hub Cage nakonec dodává, že byl nedávno hospitalizován po pokusném uvaření jedovaté (hlučné?) houby,

některé jsou ovšem příliš "malé" na to, abychom je slyšeli. Těm může zaměření perspektivy a využití technologií umožnit se projevit (hlasitěji). Jednou z ukázek Cageova užití hluků může být jeho *Imaginary Landscape #4* (1951), ve které vystupující užívají 12 radiopřijímačů k přeladování mezi stanicemi a práci s intenzitami, výsledek přirozeně obsahuje množství hluků.

Z našeho hlediska je důležité, prostřednictvím čeho svět může být inherentně hudebním (respektive zda a jak mohou být všechny hluky hudebními). I jestliže svět jako hudební nadále zůstane vnitřně diferencován též jako hlučný, děje se tak skrze potlačení diferencování z hlediska osobní perspektivy. Cage odhlíží od předpokladů (tradičních) modelů hudby, aby poté přece jen užil z tradice získaného formálního předpokladu hudebnosti, vzhledem k zvuku a světu vůbec. Snaha o autentické vnímání dále znamená ztišování vlastních hluků, které je nutno potlačit v rámci transparence vnímání. Viděli jsme, že pro šíření zvuku je médium nutnou podmínkou. U Cage se zdrojem (možného) zvuku stává celek světa. Vystoupí-li nyní individuum v abstrakci (jako posluchač) proti tomuto celku,²² aspekty jeho vlastního vnímání, rušící žádanou transparenční smyslovost jakožto média šíření zvuku, musí být buďto navráceny do světa nitrosvětských zvuků (dva subjektivně nutně slyšené zvuky, způsobované krevním řečištěm a nervovou soustavou, které Cage, a kdokoli jiný, slyší ve zvukotěsné místnosti), nebo jako nežádoucí individuální difference zamlčeny (smyslová modifikace zvuku), neboť zvuky činí jinými, překrývají je, skrývají ve svém hluku.

Sluchové, či obecněji, vzhledem ke zvukovým vlnám receptivní ústrojí jakožto spoluutvářející médium šíření představuje nutný předpoklad. Zamýšlenou identitu zvuku a čistotu perspektivy tak doprovází zamlčený aspekt konstitutivní empirické situovanosti, která svou účastí na diferenciaci prostředí "špiní" perspektivu – tělesnost našeho slyšení překáží slyšení zvuků o sobě. Ne nepodobně je tomu s novými technologiemi. Cage sice vyzdvihoval vývoj elektronických nástrojů a i on s nadějí očekával další nové možnosti a barvy zvuku (nástroje uvažované se svými vlastními zvuky, příp. pak co se týče zvuků vyzdvižených z jejich submolekulárních úrovní), zároveň je však, především co se týče možností amplifikace a přenosu, podřizoval reproduktivním záměrům, a opomíjel tak jejich specifickou

známé jako zmijovec. Viz. Cage, J. *Silence*. Praha: Tranzit, 2010, str. 275.

²²Proti této tezi by Cage zřejmě argumentoval svou afirmativní pozicí, inspirovanou mimo jiné buddhismem, či negativní teologií Mistra Eckharta. Eckhart mluví o cestě, která skrze důsledné očištění (od vztahu ke své osobě, ... od všech pojmů – vč. pojmů světa a Boha) vede ke zkušenosti "základu," (na který se Cage často odvolává jako na původ bezprostředně, nadindividuálně inspirované hudební aktivity), (*Silence* 35-40) který transformovanou duší skrze negaci negace činí účastnou na právě "tomto" stvoření i této osobě. Zde však (v poměru k Eckhartovi) tvrdíme, že Cage zůstává posluchačem světa.

"signaturu", kterou (jako médium) zvuk poznamenávají.²³ Zvuky jsou událostmi naší tělesné, empirické interakce s prostředím, "zvuky o sobě" jsou však abstraktním konceptem který, činí je čímsi rozpoznatelným. Konkrétní hluky jsou pro Cage jakési identifikovatelné výrazy, "pozorovatelné" aktivní zvuky, například hluk dopravního ruchu. Jiný význam od zvuků neočekává, a pokud je jako takové neidentifikujeme, není třeba, abychom v nich hledali nějaký kódovaný signál, psychologický význam, vztah s něčím ještě dalším, zvuky mají být zkrátka zvuky – samy jsou dostatečně barvité (aby pro nás mohly být hudbou).²⁴

²³Kahn, D. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999, str.198.

²⁴Cage, J., in: Interview - Miroslav Sebestik "Listen" Documentary, 1992.

4 Komunikace, Michel Serres

Snaha nepodsouvat zvukům významy naší řeči je krok směrem souladným s naší otázkou, nakolik chceme zahlédnout (zaslechnout) radikalitu charakteru hlučnosti, unikající uchopení. Avšak nikoli nakolik bychom zároveň chtěli zachovat výdobytek přispění abstraktních hudebních modelů individuální (fyzické) angažovanosti a cílené tvorby s dostupnými prostředky.

Nakonec mluvená řeč samotná, užívaná a aktuálně znějící, je zvuková událost, kterou chápeme jako význam prostředkující. S ústupem míry artikulace hlasu, spojené s nám známým způsobem užívání jazyka, na sebe bere podobu různě rozlišeného zvuku, je pro nás jakýmsi hrubým zvukovým materiálem. Takový je hluk něčím artikulovatelným dle komunikačních modelů, které jsou na něj aplikovány jako na materiální, znělý základ, a tato artikulace potlačuje jeho hlučnost, je organizován, činěn komunikativním.

Zároveň hluk vystupuje jako překážka oproti již probíhající komunikaci, a v rámci její efektivity je zde sklon k jeho potlačení. Společným rysem obou těchto variant je, že ke zvuku přistupujeme s požadavkem na komunikativnost, používáme určitý model komunikace, který udává podobu toho, co pro nás bude významem.

Michel Serres říká, že zvuk vystupuje jako hluk vzhledem k systému vztahů, které určují, co je vítané a co nevítané. Hluk je přitom rovněž typem vztahu. Je vztahem, ve kterém se systém uzavírá oproti "jinému", ale zároveň může být vztahem, ve kterém se "jinému" otevírá, a někdy dokonce obojím, záleží na místě jeho výskytu v širším rozsahu systému vztahů. Ve své knize *Le Parasite* se snaží Serres "hlučné" situace znázornit názornými příklady různých typů hostin. Jeden z nich zní: "Všichni na hostině mluví. U dveří pokoje zazní zvonění (ringing noise), telefon. Komunikace přerušuje konverzaci, hluk přerušuje zprávy. Jakmile rozvedu dialog s tímto účastníkem nového hovoru, zvuky hostiny se stanou hlučnými pro nás. Systém prošel změnou. Když se vrátím ke stolu, hluk se pomalu stane konverzací. V systému si hluky a zprávy vyměňují role, podle pozice pozorovatele a akce a toho, kdo ji vykonává, mění se však [také] z jednoho v druhé, stejně jako ve funkci času a systému. Nastolují řád, nebo [způsobují] neuspořádanost."²⁵ Ve chvíli, kdy hluk rozeznáme jako signál jiného typu než náležejícího k očekávané formě komunikace a jí zprostředkovávanému významu, naše pozornost se přesouvá, v rámci systému se vyskytuje nový vztah. Pro někoho je nechtěný, pro nás může být žádoucí, některé vztahy se přerušují, jiný se navazuje. Důležité rovněž je, že se skutečně jedná o signál jiného typu, proto také

²⁵Serres, M: *The Parasite*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1982, str. 66.

narušuje systém vztahů konstituovaný běžnou rozmluvou. Je to zvuk zprostředkovaný telefonní linkou, zvuk aparátu – někdo nás volá, ale není to jen on, kdo nás volá, a právě toto jiné je rušivým aspektem oddělujícím systémy vztahů předchozí rozmluvy od následující. Zároveň mezi nimi tedy prostředkuje. Do hovoru nevstupuje člověk volající odjinud, ale primárně především jiné medium, příští komunikace probíhá v jiném prostředí. Serres tento příklad podává, aby popisoval dynamiku vztahů určitého systému, který je uveden v pohyb právě zásahem hluku spojeného s čímsi tomuto systému ne zcela cizím, ale vyloučeným z jeho aktivní podoby. Nemusí to být známý zvuk telefonního aparátu, ale zcela jiný signál, jednomu člověku nesrozumitelný, druhému významuplný. Telefon jakožto medium je nicméně instruktivní příklad, neboť umožňuje zdůraznění dříve pojednané funkce média jako nutného středního členu, který ani nyní není zdrojem komunikovaného významu srovnatelného se standardní rozmluvou, avšak je určitým signálem a přivolává pozornost jako první. Tím se chce říci – zprostředkovaná komunikace, zvuk, který nás vede dále k jeho zdroji, zdůrazňuje svou odlišností svou prostředkující funkci, a tato jeho odlišnost je také čímsi rušivým. Přerušuje uprostřed rozhovoru, aby zprostředkovala jiný. Podle Serra je hluk projevem dynamiky systému, katalyzátorem změny. Jde-li o hluk samotný, ten je neutrální a zároveň nevyzpytatelný. Nicméně systém vztahů je uveden v pohyb. Můžeme nyní také nyní na okraj dodat, že jedním z motivů hlukové tvorby bývá právě postoj k systému, považovanému za statický. To jak co se týče systému hudební organizace, tak pokud se jedná o společenskou rovinu.

Stejně jako u výše popsaného příkladu narušení a následné variace vztahů mezi komunikujícími systémy, které se poté navzájem ruší, tento princip dle Serra nalezneme i v příkladě jednotlivé, tzv. úspěšné komunikace. Mezi A a B, členy dialogu, prostředkuje komunikační kanál, jakékoli prostředí, úspěšná komunikace nicméně předpokládá jeho transparentci. Ideálním případem komunikace by bylo jeho úplné potlačení, mezi A a B by bylo nastoleno bezprostřední rozumění. Takový vztah by ale přestal být vztahem, komunikace by nebyla komunikací. Úspěšný vztah mezi komunikujícími tedy musí být zároveň neúspěšným, komunikační kanál nemizí nikdy zcela a "více či méně brzdí (narušuje) proud"²⁶ výměny informací. Vztažení je zároveň odtažené, avšak ideál úspěšnosti by znamenal komunikační smrt, "nikde žádný prostor pro transformaci [systému...]"²⁷ Serres říká: "systémy jsou funkční, protože nejsou funkční." Komunikační kanál je nutným středním členem, překážkou, a ustavení a dynamika systému na něm závisí. Výrazem této dynamiky je

²⁶Ibid., str. 79

²⁷Ibid., str. 79

dle Serrese právě hluk, resp. "parazitický šum," Serresův osobitý příspěvek k tématu hluků vůbec. Francouzské "le parasite" kromě významu sociálního a biologického parazitismu zahrnuje ještě šum, hluk, vyskytující se oproti signálu,²⁸ může²⁹ být též nazván vyloučeným třetím mužem: "Komunikace je typ hry, hrané dvěma mluvčími, uvažovanými jako ve spojení proti fenoménu interference a zmatení, či proti individuálům se zájmem na přerušení komunikaci. Tito mluvčí... spolu bojují proti hluku. [...] Udržovat dialog znamená předpokládat třetího muže a snažit se ho vyloučit; úspěšná komunikace je vyloučení třetího muže."³⁰ Parazitický jev a jeho hluk má nicméně mnoho dalších jmen - je to jakýsi provokativní a nejednoznačný motiv, skrze který Serres reflektuje veškeré naše (nejen společenské) vztahy jako v jádru parazitického typu, "člověk je univerzálním parazitem"³¹. Parazit je Serresovi záminkou k volnému procházení napříč kontexty, metamorfuje, usouvztažňuje, přivádí pozornost k čemuś přehlíženému, kde právě proto mohl zůstat skryt. Problematické. Odvádí od původně zamýšleného.

4.1 Mezikapitola

Vraťme se tedy nyní zpět, rekapitulujme – volně navažme. Každý hluk jakožto zvuk vyžaduje prostředí, kterým se šíří. Hudební tvorba oproti němu tuší své hranice, které prostřednictvím něj může zkoušet překračovat, hledá se způsob, jak hluk učinit materiálem tvorby. Hluk se na jednu stranu zdá být neuchopitelným, na druhou je různou věcí v různých (společenských) perspektivách, je lokálně žádoucí i nežádoucí. Dle Serra je projevem dynamiky systémů. Má ambivalentní roli vzhledem k společenským systémům, komunikaci, (hudební organizaci). Je nazýván nechtěným, je signálem vzbuzujícím pozornost, je užíván, aby prostředkoval vztah k jinému. Je potlačován v zájmu nastávání očekávaného. Je zvukovým výrazem difference, nejednotnosti.

Schopenhauer ve svém textu "O hluku a zvucích" říká: "Já si vykládám věc takto: jako jeden velký diamant, rozřezaný na kousky, má už jen hodnotu právě těchto malých kousků, či jako armáda, rozprášená na malé houfy, už ničeho není schopna, tak ani velký duch není schopen větších věcí než obyčejný, pokud je přerušován, rušen, rozptylován, jelikož jeho uvážlivost je podmíněna tím, že všechny své síly, jako duté zrcadlo své paprsky, soustředí na

²⁸Che Mahzan Ahmad, *From Noise to Bruit in Organization Communication: Roaming with French Knowledge/Theory* in: Middle-East Journal of Scientific Research 19 (9): 1226-1234, 2014, IDOSI Publications, 2014, str. 1229

²⁹Serrové texty jsou typické slovními hříčkami, kombinacemi, etymologickými hříčkami a asociováním.

³⁰Michel Serres: *HERMES Literature, Science, Philosophy*, 1982, str. 66-7

³¹Serres, M: *The Parasite*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1982, str. 24

jeden bod a předmět. A právě tomu zabraňuje vyrušování hlukem. [...] Proto jsou eminentní duchové vždy vysazeni proti každému rušení, přerušování a odvádění pozornosti, především však proti násilnému vyrušování hlukem."³² A dále: "Nyní však přejdu z *genus* na *species* a udám za nejnezodpovědnější a nejškodlivější hluk na mou věru pekelné praskání bičem v hlaholicích městských ulicích, [...] opravdovým vrahem myšlenek je jedině praskání bičem."³³ Hluk je fyzické působení a "člověk přímo cítí špičku biče v mozku a ta na něj působí jako dotyk na mimózu."³⁴ Možná tedy, že hypotetický zlovolný démon, vyrušující při průběhu Descartovy metodické skepse, metody hledání pevného bodu myšlení, nedělá dostatečný hluk. Deleuze tvrdí, že setkání s démonem soustředěnost pozornosti na jeden bod znemožňuje. Cage tvrdí, že "hudba diamantu," velkého či malého, vězí v jeho maličkých kouscích, v pohybech na jeho molekulární úrovni. Masami Akita tvrdí, že jeho hudba (nestabilní hudba destrukce a mmj. zvuků kovových nárazů), má barvu stříbra.³⁵

³²Schopenhauer: *O hluku a zvucích*, dostupné na: <http://feuerteufel.blog.cz/1008/arthur-schopenhauer-o-hluku-a-zvucich>

³³Ibid.

³⁴Ibid.

³⁵*The Beauty of noise, An interview with Masami Akita of Merzbow*, <http://www.esoterra.org/merzbow.htm>

5 Deleuze a kritika obrazu myšlení

Ve své kritice obrazu myšlení se Deleuze vyslovuje proti tradičním koncepcím myšlení, poznávání a konstituce zkušenosti jakožto jednotných, v poslední instanci založených na jednotě, sjednocování. Ať už se jedná o důraz na subjekt, na nějaký mnohost sjednocující princip nebo vše zahrnující určení - přístupy, v jejichž základech v posledku zhlédneme předpoklad zajišťující charakter založení. Explicitně se Deleuze obrací pouze k několika zásadním autorům západní tradice, nicméně tato výtku, rozvedná na příkladech (osmi) charakteristických postulátů (subjektivních předpokladů) a shrnutá pod označením "dogmatický obraz myšlení," nabízí rozptýl široký. Metody proklamované bezpředpokladovosti a kritiky zavedeného bývají užity způsobem, který znamená hledání něčeho, o čem se předpokládá, že je možné nahlédnout, a předpokládá se způsob tohoto hledání. Takto například když Descartes říká "myslím, tedy jsem", říká to z pozice, která znamená předpoklad obecné, implicitní srozumitelnosti toho, co znamená "myslet", "být", a "já". Relativizuje vše, každý objekt myšlení, ale ponechává si to základní, a tuto relativizaci také umožňující, formu diskursu. Proti takovému předpokladu se těžko může vyjádřit někdo, kdo jej neovládá dostatečně, a kdo jej ovládá, komu je k dispozici též k jeho relativizaci, seznává, že je jím podmíněn – je totiž prokazatelně myslící. Myšlení předpokládá svůj (předfilozofický) obraz, který je obecnou formou reprezentace a rozpoznávání. Deleuze proto problematizuje počátek myšlení, jeho vztah k sobě skrze sebe sama, při čemž (a skrze co) vyznačuje vlastní, kritický obraz myšlení, který do svých základů klade diferenci.

Pro otázku hluku a hudby Deleuzovu metodu adaptujeme jakožto kritiku vztahování se k zvuku (a hluku) skrze strukturální modely obecně, resp. pod vlivem implicitních předpokladů ohledně hudebnosti, které znamenají formu určující rozpoznávání zvuků jakožto hudebních.

Uvážíme-li například západní tonální model organizace jako jeden z takových "obrazů myšlení," zajímá nás hlučnost spojená s překonáváním a narušováním jeho hranic, jakkoli jsou tyto hranice v praxi nejasné. Otázka hluku byla v tomto smyslu sledována již v předchozím výkladu a hluk byl určen jako narušující či dynamický činitel oproti daným modelům/systémům; ať už hluk s nedostatkem významu, anebo někým rozpoznatelný signál.

Dále nás však zajímá hluk jako něco, co stojí před situací, ve které je možné již předpokládanou konceptualizaci hranic využít. Hluk, který hraniční zkušenost zakládá, je nečekaný dle jakéhokoli modelu, a abstraktním pojmem ("hluk") neuchopitelný. Již dopředu je zřejmě vhodné naznačit, že důležitým aspektem je pro nás tedy ten rys Deleuzovy koncepce, který počátek myšlení určuje jako zároveň empirické vztažení, a mohutnost

smyslovosti předkládá jako blíže neurčené místo difference, ve kterém difference sama vystupuje. Difference smyslovost zasahuje, a tehdy také teprve smyslovost vystupuje jako smyslovost, tedy cosi "odlišeného".

S takovouto diferencí/hlukem se tedy setkáváme jako s čímsi myšlení (difference/hlukem) teprve způsobujícím, umožňujícím. Setkání, ve kterém se toto myšlení ztrácí, ze kterého se vynořuje. Je třeba myslet takovou diferencí, která není definována ve vztahu k identitě, v souladu s negací identity (ne-X), ani dle rozdílu mezi dvěma identitami (X různé od Y). Difference má být myšlena spíše jako "ideální nebo virtuální potenciál transformace identit".³⁶ Nemá tedy sama pevnou identitu, je něčím jako nepřetržitou variací možných vztahů. Zmíněná "definice" se snaží zachytit principiální odlišnost difference v poměru k stabilizované struktuře myšlení, v jehož pojmech je nezachytitelnou, je tedy čímsi unikajícím v "prostoru" mezi uvažovanými identitami a pojmy, co však zakoušíme právě v jejich diferencí. Pro každou z takových identit difference znamená možnost být něčím jiným, stávat se jinou. Na rozdíl od v předchozích kapitolách zmíněných členů, prostředkujících jinakost, se nyní nejedná o poukaz na určité prostředí, ale spíše o snahu vystihnout samotný jev prostředkování, fakt, že je zde diferenciace. Difference je především žitou zkušeností, vztážeností. "Není ale mnohostí, mnohost je dána. Difference není to, co je dáno, ale to, skrze co je dáno to, co je dáno."³⁷ Setkání s diferencí je tedy setkáním, které je produktivním potenciálem, vedoucím k individuujícím aktualizacím, produkcím spojení i rozdělení. Je to difference sama v sobě, ve vztahu k sobě. Nikoli předpoklad, ale takřikajíc "žitá položenost v rozlišenosti a nerozlišenosti." (kompas, kruhy!!!!?)

5.1 Postuláty obrazu myšlení

Společným rysem níže popsaných postulátů, Deleuzem formulovaných v rámci kritiky obrazu myšlení, je figura "Stejného," která pro každý uvažovaný postulát a jeho podobu znamená jakousi osu, okolo které myšlení stabilizuje svou konkrétní uvažovanou instanci jakožto jednotnou ve své činnosti, funkci. Deleuze se ve svém textu uchyluje k snad lehce archaicky vyznívajícemu výkladu mohutností (faculté), pomocí nichž transformuje obraz myšlení ve vlastní kritický příspěvek.

Prvním postulátem je "princip (správnosti), (bon sens / tzv. Cogitatio natura

³⁶Smith, W. D., Sommers-Hall, H. The Cambridge Companion to Deleuze. New York: Cambridge University Press, 2012, str. 37

³⁷Hughes, J. Deleuze's Difference and Repetition: A Reader's Guide. London: Continuum, 2009, str. 153

universalis)." Je to implicitní představa vztahující se k myšlení obecně, která pojmenovává sklon myšlení přisuzovat si charakter přirozeného užití své mohutnosti, jakéhosi vhodně napřímeného (intersubjektivně společného) smyslu, který je přirozeně disponován a nadán inklinací k pravdě. Konceptuální myšlení má za svůj implicitní předpoklad před-filozofický a přirozený Obraz myšlení, který říká, že přirozenou vlastností myšlení je, že myslí, chce vědět. Myšlení "pravdu formálně vlastní, a materiálně žádá".³⁸ Sebeuchopující myšlení předpokládá úspěch svého uchopení, chce své uchopení, a aby se nahlíželo, musí být uschopněno k sebeuchopení; hledá svůj počátek jako sebe sama. Deleuze tedy shrnuje charakter postulátu jako mající dvojí aspekt: "správné chtění na straně myslícího, správná přirozenost na straně myšlení".³⁹ Kýžená souhra těchto dvou aspektů je směr k seberozpoznání myšlení, uskutečněné s užitím pojmu "myšlení". Předpoklad úspěšnosti této snahy je základem tvrzení, že každý implicitně ví, co myšlení je, pokud myslí.

První postulát je relevantní pro myšlení v každé jeho aktivitě, tato postulovaná "napřímenost" determinuje přispění mohutností v každém případě jejich funkce, jelikož je-li mohutnost aktivní, koná funkci vlastní své přirozenosti. Je-li tedy uvažována jako empiricky vztažená, pak je "normou distribuce [stejného, identity] z pohledu empirických já a objektů kvalifikovaných jako ten či onen (a proto je též uvažována jako univerzálně distribuovaná)".⁴⁰ Jedná se tedy o jakýsi výraz předpokladu napřímenosti jakéhokoli vztahu vůbec – jak jednotlivých mohutností, tak myšlení jakožto sjednoceného celku. Ohledně hudebního modelu dodáváme: každý je účinně orientován vzhledem k rozeznávání hudebnosti; v souladu s individuálním obrazem hudebnosti, hudebním modelem, je-li zde.

Druhým postulátem je "ideál společného smyslu (sens commun / tzv. Concordia facultatum)". Zatímco první postulát vyjadřuje předpoklad správného použití jednotné mohutnosti, druhý postulát předpokládá shodu vícero mohutností mezi sebou navzájem. Všechny různé mohutnosti (smyslovost, představivost, paměť, myšlení) jsou ve vzájemném harmonickém vztahu, který znamená jejich interní shodu, odhlížeje nyní od vztahu k objektu. "Concordia Facultatum" distribuuje identitu myšlení napříč jeho různými momenty. Má charakter jakoby několika not, každá je jiná, ale jsou rozpoznány jako spojené v jeden (příp. kontinuálně znějící) souzvuk, akord. Tónika. Harmonie v hudebním díle je primárně umožněna harmonickým vztahem mohutností; myšlení je jednotné. Takovou funkci má dle Deleuze Descartovo "(já) myslím". Stejně výtce je vystaven i Kant, ale nakonec i např.

³⁸Deleuze, G. *Difference et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, str. 172

³⁹Deleuze, G. *Difference et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, str. 171.

⁴⁰Ibid., str. 175.

Heidegger, v jehož myšlení, i přes odklon od důrazu na jednotu subjektu, dle Deleuze stále ještě v základu koncepce vězí figura Stejného, která zajišťuje stabilizované ustavení identity z implicitního "vždy již".

Třetím postulátem je "model rozpoznání (un modèle de la reconnaissance)." Rozpoznání je definováno jako "harmonické užití všech mohutností vzhledem k uvažovanému stejnému objektu."⁴¹ Každá z mohutností se dle svého charakteristického způsobu setkává s čímsi pro ni relevantním. Model rozpoznání nyní znamená přiřazení všech těchto různým způsobem vztažených mohutností k jednotnému objektu, respektive k jeho formě. Zajišťuje shodu mohutností ohledně formy objektu. Melodie je zároveň slyšená, myšlená, zapamatovávaná – objekt je hudební. O konkrétních objektech, se kterými se myšlení setkává, může být tímto řečeno i pouze něco neurčitého; totiž stejnost formálního vztažení k něčemu figurujícímu oproti mohutnostem, které se o tomto něčem shodují. Slyšené je hudba.

Čtvrtý postulát je nazván "element" či "représentace" (l'élément, la représentation), který předchází tři postuláty (princip správnosti, ideál vzájemné shody mohutností, a model rozpoznání) určuje jako součinné v rámci repräsentace. Akt rozpoznání, ve kterém je uchopované uvažováno jako identické, nyní předpokládá uskutečnitelnost aktu repräsentace. Rozpoznané je určeno figurou Stejného – implicitní je zpřítomněno, znovu prezentováno jako identické, je rozpoznána jeho totožnost.

Difference se stává objektem repräsentace a je použita v rámci repräsentace, "vždy vypovídána ve vztahu k uvažované identitě, v rámci soudu o analogii, v představované opozici, vnímané podobnosti",⁴² stává se nástrojem komparace mezi identitami. Každopádně; difference o sobě je potlačena v rámci úspěšnosti aktu rozpoznání, aplikujícího figuru Stejného na rozpoznávané. Akt rozpoznání podřazuje to, co je na každé události zvláštní, pod implicitně určené mechanismy uchopování. Na poli těchto rozpoznávání či oproti nim je jiné (nové) vykládáno dle způsobu aplikace difference, přizpůsobeného stabilnímu, jednotnému chodu myšlení.

5.2 Setkání s diferencí

Myšlenková aktivita, vedená za pomoci předpokládané formy rozpoznávání,

⁴¹Ibid., str. 174.

⁴²Ibid., str. 180.

představuje podle Deleuze běžný a užitečný způsob myšlení – poznáváme stůl, židli, známou melodii etc. – avšak není myšlením inovativním. Deleuze se nakonec zdráhá nazývat ho vůbec ve vlastním slova smyslu myšlením. Běžné rozpoznávání je cosi, čím je myšlení nějak zaměstnáváno, avšak v první řadě je orientováno k rozpoznávání, a takto je prostoupeno svým vlastním obrazem.

Někdy však nastane zcela jiný a radikální typ setkání, ve kterém je myšlení vytrženo ze své běžné aktivity, stane se něco neočekávaného, radikálního, narušujícího stabilní chod; něco nás nutí myslet. "Toto něco je objektem setkání fundamentálního, nikoli objektem rozpoznání."⁴³ Obraz myšlení nepostačuje, myšlení není schopno objekt rozpoznat, mohutnosti jsou uvedeny v disharmonický vztah. Setkání je naléhavé, neodbytné, nesrozumitelné, vynucuje si pozornost. Dotek jeho "pařátů absolutní nutnosti".⁴⁴ a toto "takříkajíc původní násilí činěné myšlení, pařáty podivné a nepřátelské, [jsou právě tím, co by jedině] samo mohlo probudit myšlení z jeho přirozené strnulosti a věčné možnosti; je zde toliko nedobrovolné myšlení, (...) a nikde předpoklad filosofie, vše začíná misosofií."⁴⁵ Ztráta obrazu znamená i rozmlžení morálních kategorií, myšlení je vystaveno paradoxním náhledům a zbavováno možnosti uvažovat volby. Nelze se spoléhat, že myšlení samo zajistí svou relativní nutnost ohledně toho, co myslí. Spíš je dle Deleuze třeba počítat s nahodilostí setkání, které ho k činnosti přiměje, vznesení požadavek chopit se situace. Toto fundamentální setkání může mít různou podobu (Sokratés, chrám, démon) a může být uchopeno skrze různé "afektivní tóny", údiv, lásku, nenávist, bolest;⁴⁶ společné je jim to, že toto intenzivní setkání je zprvu pouze cítěno (cosi zvláštního, neznámého na tomto chrámu...), a v tom smyslu nastává mimo rozpoznání.⁴⁷ Výsostným příkladem se proto zdá být právě hluk; jeho pojem má vzhledem k hudbě pozici velmi blízkou/odpovídající pojmu difference vzhledem k obrazu myšlení.

5.3 Diference: „hlučné“ setkání

Následující výklad již bližším způsobem usouvztažňuje otázku hluku a hudby s Deleuzovou kritikou obrazu myšlení. Funkce hluku jakožto dynamicky narušujícího stabilitu systémů byla naznačena již výše v rámci pojednání o Serresově příspěvku k otázce hluku, avšak postup byl stále ještě zastřešen (odhlížeje od relevantních Serresových úvah

⁴³Ibid., str. 182.

⁴⁴Ibid., str. 181.

⁴⁵Ibid., str. 181.

⁴⁶Ibid., str. 182.

⁴⁷Ibid., str. 182.

zabíhajících také tímto směrem) obecným (společenským, kulturním, systémovým) rámcem. Deleuzovo pojetí difference (a s ním nyní zde podávané pojetí hluku) je ostřeji zaměřeno na rušení implicitně utvářených protikladů. S tím také souvisí, že neakcentuje příliš jakousi možnou střední cestu mezi běžným rozpoznáváním a fundamentálním setkáním, nějaký kompromis (jako je inovativní použití hudebního modelu); tato střední cesta stále znamená diferenci, na tu je kladen důraz. Respektive - "střední cesta", v každém případě v důsledku jiná, – je pro Deleuze spíše věcí cesty myšlení a jeho schopnosti produkovat řešení. To znamená jak i jakékoli "stávání se jinou" hudby při tvůrčím komponování, tak i naše "stávání se jinými" při jejím poslechu, tzn. naši schopnost vyložit si slyšené jako nějakým způsobem obohacené oproti ničím na sebe v naší zkušenosti neupozorňující, zcela průměrné skladbě. Deleuze se snaží podržet produktivní napětí binárního členění až po okraj difference, kde kulminuje jeho (paradoxní) potenciál.

K dále rozvíjenému postupu relevantní pointu nabízí rovněž Douglas Kahn, když mluví o hluku jako o ono zvláštním, empirickém, co je v průběhu komunikace přehlíženo a potlačováno, co je ztišeno v procesu abstrakce (vč. abstraktního pojmu "hluk").⁴⁸ A k tomu Kahn zároveň se Serresem: "na extrémních úrovních empirismu je význam zcela potopen v hluku."⁴⁹ Higgins zdůrazňuje opačný případ: "na extrémních úrovních abstrakce je huk to, co je potlačeno."⁵⁰ Deleuzův popis rozpoznání figury Stejného je popis implicitně probíhajícího "mechanismu potlačování", který "abstrahuje od difference". Harmonická funkce mohutností je potlačením hluků a ruchů inherentních myšlení, a totéž platí pro vztah myšlení a smyslovosti ke světu vůbec. Potlačená difference je tatáž difference jako ta, která mobilizuje myšlení v excesivním stavu fundamentálního setkání; rozdíl je věcí intenzity.

Smyslovost (jako místo setkání s diferencí) je jakási kompaktní vstupní instance vzhledem k činěné interakci.⁵¹ To neznámá, že setkání závisí na její správné a jednotné

⁴⁸Kahn, D. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999, str. 25

⁴⁹Serres, "Platonic Dialogue," in *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, John Hopkins University Press, 1983, citováno v Kahn, *Noise, Water, Meat*, str. 25

⁵⁰Higgins, S. *A Deleuzian Noise/Excavating the Body of Abstract Sound*. In: Hulse, B., Nesbitt, N. *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Farnham, Ashgate, 2010, str. 51

⁵¹V pozadí je zde Kantův "empirický názor", který je rovněž něčím, na co se v posledku každá, i pojmově formulovaná zkušenost, odvolává jako na své osvědčení a zdroj co do formy (Kritika čistého rozumu, B149). Kant je Deleuzem označován za cosi analogického objevitelům nových zemí, přiřkne mu objev domény transcendence, avšak kritizuje jej za "zamlčení" faktu, že jeho postup je odvozením transcendentální struktury z psychologických aktů empirického vědomí (Difetr 177). Toto je také obecnou námitkou proti obrazům myšlení: zaměňují empirické figury v myšlení za transcendentální, a ty projektují do myšlení jako jeho transcendentální struktury (Hughes 71). Deleuzův projekt "transcendentálního empirismu" se pokouší místo vyzdvihování empirických figur prvně popisovat "reálné struktury transcendentálního", bez reference k empirickému, aby je poté identifikoval jak na empirické úrovni, tak v myšlení obecně. Ve zkušenosti se světem podržuje prvenství smyslovosti, a transcendence je věcí fundamentálního setkání, jehož impulz je

funkci, naopak – setkání s diferencí vyvrací její stabilitu, problematizuje její vztah, činí ji nejednotnou. Smyslovost je výchozí instancí, setkání nicméně vede k zapojení všech mohutností, což vede také ke zproblematizování obrazu myšlení jako celku. Smyslovost je "mediem mezi empirickým světem a společným smyslem operujícím pod modelem rozpoznání."⁵² Jejím vyzdvížením v transcendentální výkon počíná dynamická geneze rušící dominanci roli tohoto obrazu.

Představme si intenzivní zvuk, hlučný, nečekaný, případně (ale nemusí) hlasitý, až bolestivý. Zasahuje náš sluch, nevíme odkud přichází. Zvukové vlny se odráží od pevných překážek v prostředí, přicházejí z různých směrů. Nerozpoznáváme zdroj zvuku, nedaří se nám uchopit jeho tvar. Zvuk je ilustrativním příkladem proto, že naše slyšení je mnohem méně spjato s představou objektu než zrak; zvuk nás obklopuje, zahaluje, naráží na nás intenzivní zvukové vlny. Smyslovosti je činěno násilí, které umocňuje její podobu nad rámec obrazu myšlení, který předpokládá její harmonickou funkci v rámci komunikování svých daností ostatním mohutnostem. "Objekt" tohoto empirického setkání Deleuze ve své knize "Proust a znaky" popisuje jako "materiální impresi,"⁵³ a násilí, jež činí, na sebe bere formu znaku. Ono násilí je tímto smyslovým znakem, "vlna" šířící se intenzity. Tedy: smyslovost operující v rámci předpokladů celku myšlení, vzájemné souhry s ostatními mohutnostmi a shody na formě objektu je vyvrácena ze svého místa v uspořádání, je jakoby "přelomena" o hranu obrazu myšlení a ocitá se v oblasti sobě vlastní, vybičována k obraz přesahujícímu výkonu. Smyslový znak, kterým je určena jako cosi jiného než harmonicky vřazeného, je rozrušeným vztažením, kterému nemůže být přidělena identita skrze standardní mechanismy;

distribuoán i na ostatní mohutnosti a uvádí je v podobu pro každou z nich zvláštního transcendentálního výkonu. Tento princip bude názorněji nastíněn dále v textu. Důležité je dále dodat, že "transcendentální" a "transcendentní" jsou pro Deleuze dále termíny s odlišným významem, avšak v rámci fundamentálního setkání jejich význam splývá. Transcendentní neznamená vztahování k předmětům jiného (ontologicky) světa, naopak označuje reálný moment transcendujícího uchopování, je imanentní. 1) Transcendentální forma (pole) označuje u Deleuze totéž, co např. pláň či rovina imanence či "život", to, co předchází subjektu, objekty a jakékoli determinované formy. Neorganický život, který se ve své diferenciované moci vztahuje ke světu; je to pole, ze kterého se ustavuje určitost, virtuální pole. Je zároveň transcendentní, protože je ve své "rychlosti" imanentně dynamické a proto unikající zachycení perspektivou identity. 2) Imanentní transcendence je "stávání se jinými" aktuálních věcí, metamorfóza identit. Každá aktualita je "expresivním centrem," které je ve své stabilitě zpomalením, které je stále vztaženo k virtualitě svého života, je životem, ale zároveň se jím stává, skrze své stávání se jiným. Viz. Patricia Haynes - Immanent Transcendence: Reconfiguring Materialism in Continental Philosophy, str. 61-2. Jestliže je tedy pro Deleuze vše v tomto smyslu životem, relevantním rozdílem je pro nás "míra" jeho intenzity stávání se konkrétních individualit, ve které udržují různou míru konzistence, příp. se (též lokálně) hroutí.

⁵²Higgins, S. A Deleuzian Noise/Excavating the Body of Abstract Sound. In: Hulse, B., Nesbitt, N. *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Farnham, Ashgate, 2010, str. 62

⁵³Hughes, J. *Deleuze's Difference and Repetition: A Reader's Guide*. London: Continuum, 2009, str. 74. Proustovými slovy se přesněji jedná o "násilí impresi." Hughes dodává, že podoba této geneze v Deleuzově díle Proust a znaky odpovídá prvnímu popisu geneze popsané v Diferenci a opakování, které je tentokrát vystavěno skrze kritickou interpretaci a "lehce podivnou syntézu" Platónových textů VII. Knihy Ústavy a Theaitéta (Hughes 77). Tato pozice je v Diferenci a opakování v pozdějším textu lehce přeformulována, a volba jejího upřednostnění se zdá být ospravedlněna též i určitými místy v díle Proust a znaky.

znak není "smyslové bytí, ale bytí smyslového. Není daností, ale tím, skrze co je danost dána."⁵⁴ Je tedy v určitém smyslu něčím nevnímátným, neslyšitelným, alespoň z hlediska rozpoznávání. "V přítomnosti toho, co může být pouze cítěno (a zároveň nevnímátné), se smyslovost ocitá před svou hranicí, a zdvihá se na úroveň transcendentálního výkonu, je umocněna."⁵⁵

Princip transcendentálního výkonu mohutnosti Deleuze nachází v Kantově Kritice soudnosti a rozvíjí ve svém projektu⁵⁶. V "Analytice vznešena" Kant popisuje případy, kdy je mohutnost obrazotvornosti konfrontována se svým limitem, setkávajíc se s nezměrnými objekty: "Odvážně převísle, jakoby hrozící skály, bouřková mračna kupící se na nebi, provázená bleskem a hřměním, sopky v celé své zničující síle, orkány se svými pustošivými následky, bezbřehý bouřící oceán, vysoký vodopád mocné řeky apod."⁵⁷ či další oblíbený příklad – pohled na lavinu. U Kanta je to rozum, co primárně uvádí představivost v tuto zkušenost, žádá si reprezentaci viděného, avšak obrazotvornost není s to jej reprodukovat. Vznešené je výsledně prezentováno spolu s disharmonií mezi mohutnostmi, což je motiv, který se v Kantových předchozích dvou kritikách neobjevuje. Taková zkušenost vzbuzuje strach, údiv, pocity bezmoci, avšak v přijetí nakonec vede i k potešení, jelikož obrazotvornost přesahováním svého limitu stvrzuje fakt, že ideou uchopované nepředstavené existuje, a existuje ve vnímátné přírodě.⁵⁸⁵⁹

Deleuze, místo aby tento motiv zahrnul do výsledně jednotou zaštitěné podoby myšlení, přiřazuje každé z mohutností její vlastní transcendentální výkon. Setkání probíhá primárně na rovině empirické zkušenosti, a násilí činěné smyslovosti je přeneseno dále, přivádí zbylé mohutnosti k obdobnému vykloubení oproti očekávanému, uvádí je v transcendentální výkon. Smyslovost se (ve své vlastní diferenci, která je zároveň diferencí vzhledem k ostatním mohutnostem) stává transcendentální smyslovostí.

Tato "dynamická geneze" je Deleuzem představena jako lineárně (resp. jednosměrně, to totiž dle podmínek předpokladu uspořádání mohutností dle obrazu) se šířící impuls

⁵⁴Deleuze, G. *Difference et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, str. 182

⁵⁵„La nième puissance.“ – x na n-tou. Ibid., str. 182,

⁵⁶Hughes s mírnou nadsázkou konstatuje, že Deleuzův projekt kritiky obrazu myšlení může být čten jako přepsání Kantovy Kritiky čistého rozumu skrze výdobytek vytěžený z Kritiky soudnosti, a celou řadou rozeznávaných vlivů a podobností tuto nadsázku ještě zmírňuje. Viz. Hughes, J. *Deleuze's Difference and Repetition: A Reader's Guide*. London: Continuum, 2009, str. 86.

⁵⁷Kant, I. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, str. 93

⁵⁸Smith, W. D., Sommers-Hall, H. *The Cambridge Companion to Deleuze*. New York: Cambridge University Press, str. 34

⁵⁹Zajímavá poznámka na okraj může být, že alespoň co se týče vzduchu, existuje jistá maximální hranice intenzity zvuku, konkrétně okolo 194 db, překročením které se zvuk mění na tlakovou vlnu, pohybující se masou vzduchu rychleji než zvuk. Zdrojem takového zvuku může být např. právě výbuch sopky. Relevantní je zde i zvukový třesk při překročení rychlosti vzduchu. Jako by tedy zde skutečně byla jakási hranice, překročení které bychom mohli kvalifikovat jako takovýto typ“ výkonu“.

(smyslovost – obrazotvornost – paměť – myšlení), který v místě každé mohutnosti linearitu ruší, zmítá danou moutností, nicméně jako impuls pokračuje až do "nitra" myšlení, kde sabotuje akt rozpoznání. Slyšené je nepředstavitelně hlučné, citlivost je přesažena, smysly jsou zatopeny impresemi. Obrazotvornost je rozjitřena, ve snaze zprostředkovat viděné společnému smyslu kolabuje, čelí vlastní nesourodosti. Paměť je destabilizována a její časový charakter je konfrontován s nepodobností a rozostřením směrů. Následuje myšlení, tzv. "naprasklé já", ve kterém je "já" rozštěpeno touto rozpornou formou času, a myšlení se ocitá ve stavu, ve kterém je nuceno myslet to, co je možné "pouze myslet". Není již s to rozpoznávat "Stejně", je nuceno myslet jakýsi "nejistý transcendentní bod, vždy jiný, ve kterém jsou všechny 'esence'⁶⁰ zahaleny jako množství diferenciálů myšlení, a který značí nejvyšší moc myšlení, avšak aby zároveň značil také nemyslitelné, či neschopnost myslet na empirické úrovni."⁶¹ Společný smysl, který je zde, aby limitoval specifická přispění jednotlivých mohutností v zájmu sdružené činnosti, se ocitá v disharmonii. "Jeho orgány se stávají metafyzickými."⁶²

Když jsou všechny mohutnosti postupně zachvacovány násilím znaku a vyzdvihovány přes svůj limit, je každá z nich uvolňována ve vlastní obrazem neurčenou diferencí, a vyvstává tak jako cosi zvláštního, jako afekt,⁶³ jinak řečeno ve "svou" radikální diferencí a její věčný návrat, "svůj" diferenciální a opakující se aspekt, spolu s naléhavým (momentálním) zplozením jeho aktu a věčného navracení jeho objektu; jeho způsobu zrození jako již se navracejícího⁶⁴. Děje se to v posledku působením oné základnější, (obrazy) předchůdně nespoutané difference, absolutní difference, a to žitou intenzitou stávání se, které je v této diferencí situováno. Mohutnost v této intenzitě povstává nad svůj limit jako cosi zvláštního, a zároveň se rozostřováním a štěpením činí mnohou a zároveň nerozlišenou, kumuluje impuls, jehož původním charakterem je difference. Jedná se tedy dle Deleuze o aktualizaci difference v rámci difference. Mohutnost je jinou skrze diferencí; a zároveň vzhledem k diferencí. Rozdíl spočívá v intenzitě, a intenzita je také to, co činí setkání fundamentálním a uvádí v intenzivnější diferencí. Svým způsobem je tedy také rozhodující míra a charakter uspořádání mohutností, jsou to ony, co dílčím způsobem determinuje limit, míru citlivosti, místa, ve kterých se uskutečňuje setkání. Samy však v rámci

⁶⁰Deleuzem použité slovo "esence" zde neznamena cosi ideálního, na myšlení nezávislého, ani něco pouze myšlením konstruovaného. Esence má spíše význam události, smyslu, intenzivního a problematizovaného napětí. Je zde popisována bodovost jako zároveň svá difference.

⁶¹Deleuze, G. *Difference et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968., str. 188.

⁶²Ibid., str. 182.

⁶³"La passion"; utrpení, vášně, zápal, etc. – či i dále ona závratná zkušenost, rozmlžující hranice mezi takto rozpoznávanými pocity; a nakonec intenzita, difference. Deleuze, G. *Difference et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, str. 186.

⁶⁴Ibid., str. 186.

harmonizovaného výkonu nemohou fundamentální setkání způsobit; vlastní dynamikou jsou orientovány na zachování konzistence vlastního uspořádání, a pokud se jim daří toto uspořádání otevírat "vnějšku", je to již zároveň stávání se jiným, tedy diferenciací, tedy setkávání se s diferencí.

5.4 Problém / idea

To, co může být pouze cítěno (bytí cítitelného), tedy ono činěné násilí, znak, svou intenzitou vzbuzuje pohyb, hýbe "duší", rozbouří myšlení, uvede ho v problematizovanou situovanost, donutí ho formulovat problém. Zdá se, že nositelem problematičnosti je tento znak. Myšlení se následně snaží se obsáhnout, uvést své mohutnosti v soulad. Avšak právě jeho vlastní obraz je oním "kloubem", skrze který je vykloubeno, "rozpoznatelné" proto oním hledaným vlastním řešením být nemůže. A právě v té chvíli je myšlení nuceno být tvůrčím, produkovat nová řešení.

Mohutnosti se nacházejí ve vybuzeném stavu, operují v nestandardním režimu, ve kterém jim obraz myšlení neposkytuje klíč. Transcendentální operace mohutností je tedy nutně "paradoxní operací", ve které je třeba novým způsobem zahrnout vlastní diferencí. Pokud tedy má být znovu ustaven harmonický vztah, musí to být navzdory nepopíratelné disharmonii, způsobené nesouladnými příspěvky mohutností. Hledaný stav musí být zároveň tímto nesouladem určen, neboť právě tento stav je nyní výchozím bodem.

Hledanou ideou je nakonec právě onen násilný znak a vynucenost jeho difference. Myšlení je ve svém transcendentálním výkonu "znovu zpřítomněno" ve svém opakování působeném diferencí; snaží se tedy reprezentovat vlastní problém, vystoupit samo ve své imanenci jako něco uchopujícího, problematizovaného, nového, užívat sebe jako myslící a hledající řešení. Idea je v Deleuzově slovníku totéž co problém, problematizovaný vztah rozštěpeného já. Na cestě k tomu, co je myšlení, "vše začíná smyslovostí".⁶⁵ Privilegovanost smyslovosti spočívá v tom, že to, co vzbuzuje smyslovost, vynucuje cítění, a to, co může být pouze cítěno, jsou jedna a táž věc. "Objekt" setkání a to, vzhledem k čemu setkání vzbuzuje vztah. Singulární událost, násilí znaku, řetězí se ve vymknutí mohutností, činící je diferencí prostřednictvím a na základě difference. Intenzita setkání je tím, co vynáší každou z mohutností nad její limit, vyznačuje a hlasitě opakuje její vlastní diferencí.

Idea je ve svém základě dle Deleuze ta intenzita, pohybující se "ze smyslovosti do

⁶⁵Ibid., str. 188.

myšlení a z myšlení do smyslovosti",⁶⁶ rozpoutávající hluk odpovídající reálné diferenci mezi mohutnostmi. Zahrnuje a způsobuje divergenci jejich projektů, je problémem, kterého se myšlení chápe, čelí vlastní vynucenou novosti (novou oproti předpokládanému obrazu), snaží se obraz učinit novým, aktualizovat se, vymanit obraz z věčného opakování jeho relevance i nerelevance. Opěrným bodem nemůže učinit nic jiného, než fundamentální setkání se svou empirickou diferencí. Zpomaluje svou rychlost snahou opakovat svůj diferenciální, disharmonický obraz. Funkční idea je produkcí reprezentace. Idea základní difference v myšlení je: nedostatek formy, figura hluku, chaos. Empirická idea hluku.

...

Deleuzova koncepce difference jako základu kritického obrazu myšlení je pokusem o "navrácení" transcendence empirické zkušenosti. Ukázalo se, že funkční princip obrazu myšlení, založený na figuře Stejného, neobstojí před tzv. fundamentální událostí, která je výsostným příkladem setkání s diferencí. V rámci konstituce reálné zkušenosti je předpokládaný obraz zachován jako nějakým způsobem determinující princip setkání, avšak jako rozhodující aktivní determinující činitel je určena intenzita setkání se znakem, jejímž základem je difference událostí setkání vynucená oproti kontinuitě obrazu. Toto setkání je problematizací konzistence myšlení, jehož determinace dourčuje nejistý směr opětovného získání konzistence, proveditelné nyní pouze tvůrčí aktivitou myšlení. Idea je tvůrčím vztahem myšlení, které je produktivní natolik, nakolik je s to aktualizovat nové ideální vztahy v poměru k diferencí singulární události – podržet v myšlení znak a intenzitu empirické difference a aktualizovat je v nových tvůrčích řešeních.

⁶⁶Ibid., str. 189.

6 Idea hluku

Načrtli jsme určitou linii historického vývoje hudby, jež bývá označována jako hlučná, především poněvadž autoři této hudby byli explicitní ve věci využití hluků vzhledem k hudbě, a to v zájmu překračování dobových podob (tonální) hudby. Vzhledem k Deleuzově koncepci difference adaptované na příklad hudby a hluku snáze vidíme, že takový postup má svá úskalí. Předpoklad hudebního modelu předurčuje podobu hudební formy a tzv. "cizí elementy" vřazuje dle svého vnitřku dle jakoby převrácené šablony. Takové hluky jsou jakoby již předem neutralizovanou formou hlučné jinakosti. I tak samozřejmě mohou být inovativním způsobem použity jako součást kompozice, a dle Deleuze je začleňování mimohudebních zvuků do i jednoduchého nápěvu již započaté stávání se jiným.

Pokud bychom chtěli ještě jednou zdůraznit onen zásadní rys, společný pojednáváním přístupům, mohli bychom ho nazvat "mezera v procesu" produkce.

Vraťme se nyní ještě jednou k dříve podanému výkladu zvuku. Bylo řečeno, že šíření zvuku předpokládá prostředí – ať už je to zvuk, voda, kov – uvažujeme zvukovou událost, která rozrušuje prostředí na způsob vlnění. Vyložili jsme pojetí zvuku, které nechává zdroj zvuku a aktuální fakt slyšení jako blíže nedourčené, nelokalizované podoby. Kladli jsme nicméně podmínku: prostředí a slyšení. Za podpůrné tvrzení bychom mohli uvést, že teorie se nezdá být v rozporu s charakterem zvuku jakožto vln. Ukázali jsme, že jak empirický fakt slyšení, tak koncept vln mohou být zastřešeny pojmem prostředí, a zdroj zvuku rozptýlen či soustředěn v něm za jeho přispění na podobě zvuku. Důrazněji řečeno – fakt slyšení je zvukovou událostí, ve které je medium dle svých blíže neurčených vlastností narušeno na způsob různě intenzivního vlnění. Sluchový orgán je prostředím šíření zvuku, mediem. Nemáme zde v úmyslu dovádět do důsledků shody této teorie s podaným výkladem Deleuzovy události, nicméně nechme si dále tyto závěry při ruce, i ony popisují naši empirickou situovanost.

Událost fundamentálního setkání byla nahlédnuta jako empirické setkání. Difference je pro Deleuze definitivním výrazem pro aktuální, reálnou situovanost v empirickém světě, odhalující zároveň pohyb této situovanosti imanentní, této interagující situovanosti. Získáváme také motiv "transcendentálního výkonu" mohutnosti, ve kterém se difference aktualizuje, a motiv znaku, který je ve svém řetězcím se pohybu sérií zároveň již ideou, která je tvůrčí, pokud aktualizuje diferencii ve své situovanosti empirickém prostředí – Myšlení myslí na empirické rovině.

Ideou hluku (nikoli abstraktním pojmem) uvažujeme takovou empirickou ideu, která zachycuje diferencii oproti určitému modelu – a je dále jako idea odpovídajícím vztahem uchopujícím potenciál intenzivní diferenciace. Aktualizování této ideje produkuje řešení, která jsou novými a tvůrčími dle odpovídající determinace a intenzity stávání se jiným – zvukovým. Vycházíme-li z motivu fundamentálního setkání a jeho násilného znaku, ptáme se zde ještě především po motivu "excesu", a ptáme se – jaká expresivita z takové ideje plyne? Záleží na intenzitě a prostředí, které je uváděno v transcendentální výkon. Idea hluku je intenzivním vztahem, který ukazuje směrem k aktualizaci empirického těla skrze ideální vztahy, působí v sobě a v jiném, v prostředí. Idea hluku je ohled k intenzitě, je ideou lokálního uskutečňování stávání se zvukovým, a to vzhledem k transcendentnímu pohybu v Deleuzově slova smyslu, tedy způsobující narušení s přihlédnutím k danému modelu (prostředí).

Tato idea tedy vyvstává při aktuální zkušenosti s hlukem, která je receptivní; narušena je naše smyslovost (vnitřní prostředí) či vyrušeno očekávání vzhledem k danému formálnímu (hudebnímu, komunikačnímu) modelu. Je ale zároveň i ideou působení hluku aktivního, neboť v sobě zahrnuje potenciál hlučné diferenciace prostředí, narušování modelů, systémů a vztahů. "Dělat hluk" – "prostřednictvím čeho?"

6.1 John Zorn: Chiméry, Křišťálová noc

Důležité je zdůraznit znovu, že zde podaný výklad nesměřuje ve svém jádru proti abstraktním / formálním modelům, resp. západnímu způsobu hudební organizace užívajícímu standardizovaných výšek tónů. Jedním z příkladů koexistence hlukovosti a bohatého zužitkování tradic je například americký skladatel John Zorn, význačná figura současné avantgardní hudby, jehož tvůrčí rozpětí sahá od hardcorových poloh až po důmyslné reflexe Schoenbergovské atonality. Například ve skladbě *Chimeras* (2002) (inspirované Schoenbergovým *Měsíčním pierotem*), ve které je atonální postup protnut sérií 12 vyloučení tónů, se ruchy stávají oproti zbylým postupům až čímsi důvěrně známým a uchopitelnějším. Princip atonality je využit a zároveň systematicky ukázán jako libovolný. Kontinuita celé skladby je zároveň narušována stříhem, inspirovaným metodou "jump-cut" režiséra J. L. Godarda.

Dále zmiňme ještě jedno dílo tohoto skladatele, *Kristallnacht* (1993), které může být označeno za výsostné užití naznačené "ideje hluku". Album začíná zručně a lehce znějící klezmerovou polohou, která je později překrývána paranoidně vrstvenými nahrávkami

německých hlášení, chvílemi se s nimi sžívá, upravuje, aby následující skladbou náhle propukla ve vrstvení tříštěného skla, kompozicí obsahující intenzivní zvuky na hranici frekvencí slyšení a výše (k albu je přiloženo varování před bolestivostí zvuku). Album je velmi variabilní, má atmosferické, novoklasické a jazzové polohy; ohlíží se, bilancuje... prochází proměnou a končí v zvláštní neinvazivně napjaté syntéze, ponechávající si v sobě něco vojenského, avšak pochodujícího hudebně, a spíše jakoby ve válečné hudební hře.⁶⁷ Z hlediska výše popsaného pojetí hluku můžeme na toto dílo nahlížet jako na funkční tvůrčí zachycení, zároveň skrze hlučnost usilující o reflektující postoj výrazu nového typu – neboť i historická situovanost znamená "prostřednictvím čeho".

⁶⁷John Zorn ve své "kompozici" Kobra skutečně rozvíjí improvizální koncept válečné hudební hry, která je systémem Zornem ukazovaných značek a znamení, udávajících pravidla charakteru nastávajících hudebních tahů. Hráči jsou vybíráni a vybírají si spoluhráče, kooperují i nespolupracují; jedním z typů tahů je např. i. "guerila tactics," umožňující pravidla porušovat.

7 Ritornel

Ptali jsme se, jakým způsobem může být hluk materiálem hudby, a zabývali se vztahem hudby a hluku podle principu vnitřku a vnějšku. Ukázalo se vhodnějším myslet hluk radikálnější, dle myšlenkové linie Deleuzovy kritiky obrazu myšlení, která zároveň zahrnuje hledanou myšlenku ve fundamentálnější zkušenost difference, ve které jsou mohutnosti myšlení rozvráceny a uvedeny ve zřetězení svého věčného návratu. Tato Nietzscheovská figura stojí rovněž v pozadí textu O ritornelu. "Vzpomeňme si na Nietzscheho ideu věčného návratu jako staré známé písničky, jako ritornelu, který však zachycuje němé a nemyslitelné síly kosmu."⁶⁸ Znakem vybuzená idea má jako pozůstatek rozbitého obrazu k dispozici obraz chaosu, nerozpoznatelné situovanosti v diferencii. Problémem je konzistence, konzistence vztahu ideje ke své situovanosti, subjekt se ztrácí ve svém "naprasklém já", jehož nejistý bod je rozptýlen v intervalu vychýleného myšlení. Snaží se myslet nemyslitelné, ale zároveň je ve svém setkání empiricky situováno a je nuceno být tvůrčí. Kapitola O ritornelu nabízí určitou odpověď na otázku, jak se myšlení může stávat jiným, novým, kterou dává tím, že sleduje rysy empirické tvořivosti života, stávajícího se hudebním, aktivně interagujícím se světem skrze hudebnost. Funkční kontakt hudby a prostředí je vztah vzájemného ovlivňování, ve kterém se hudba stává jinou a jiné se stává hudebním. Nejdříve je však třeba navázat s okolím vztah, zanechat zde určitou stopu a identifikovat ji jako vlastní, všimnout si svého opakování.

XI. Kapitola O ritornelu společného díla Deleuze a Guattariho *Tisíc plošin* začíná trojitým názorným obrazem základních podob aktů, který ritornel⁶⁹ vykonává, aby se "zabydlel" ve světě a získal distanci od sil chaosu. I. Je tu dítě, které, ztraceno v lese, si hledá útočiště. Orientuje se písničkou, která je jako načrtávání středu, hledá klidné místo v srdci chaosu. II. Průběžně se ustavuje domov, kolem nejistého středu je vykreslován kruh, složky prostředí a zvuky jsou užívány k stavbě zdí, organizuje se chod, je třeba pečlivost. III. Pootevřít se kruh, otvít se setkání s jiným, voláme, vrháme se ven, improvizujeme, otvíráme se kosmu.⁷⁰ Tyto tři aspekty jsou následně ještě shrnuty: "Jednou je chaos obrovská černá díra a my se v ní snažíme stanovit křehký bod coby střed. Jednou kolem tohoto bodu organizujeme klidný a stabilní 'chod' (spíše než nějakou formu): z černé díry se stává domov.

⁶⁸Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Tisíc plošin*, str. 359, str. 388.

⁶⁹Ritornel je dle Deleuze a Guattariho diferencující rytmus, který je principem konzistence prostředí, není lokalizovatelný v jejich složkách, nýbrž mezi nimi, stejně tak jako mezi prostředími; je vztahem mezi nimi. Dynamický rytmický motiv konzistence životních forem. Così jako nelokalizovatelný vnitřní princip časoprostorové krystalizace forem, nelokalizovatelný ve struktuře, přesto stojící za její podobou. Vystihnout jeho podobu na poli hudby, autonomizovat tak jeho funkci oproti té, kterou má v pořádání prostředí, tedy deterritorializovat ho v hudebním aktu, je považováno za cíl hudby.

⁷⁰Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Tisíc plošin*, str. 359, str. 351.

Jednou na tento chod roubujeme únik, mimo černou díru."⁷¹ A v ještě zhuštěnější podobě: "síly chaosu, síly země, kosmické síly", jejichž proud a rychlost se zbrzdí ve stabilizovaných uspořádáních, kde jsou tyto síly pořádány a v různé míře dynamicky užívány. Všechny tyto pohyby jsou zde současně, po sobě, i různě rozptýleny.

Impulesem k aktualizaci těchto tří pohybů je zprvu znak, jak jej známe z Diference a opakování. Co má onen nejistý bod v počátku pouze v rukou, je jeho vlastní difference, kterou se vztahuje k prostředí, a "svým periodickým opakováním prostředí kóduje".⁷² Tento kód je principem jeho stability, který má podobu "opakování Stejného", základní autokonzistentní složky, která je opakována jakožto stejná, ale přesto mezi prostředím produkuje diferenci, neboť se v probíhající interakci již aktuálně nachází v pohybu stávání se jiným. Výsledkem toho i vlastní kód prochází postupně změnou, a jeho stabilní funkce závisí na míře konzistence.

7.1 Prostředí a hudba, Messiaen

Pomineme zde přesnější popisy tohoto postupu, zajímá nás prostředí, a jak se k němu vztahují životní formy, jak si je osvojují. Prostředí jsou jakési seskupené, vzájemně rytmizované celky, držící provizorně pohromadě, jakási "materiální pole"⁷³ pro pohyb těl – a jsou ve vzájemném vztahu. Avšak veškeré životní formy můžeme nakonec uvažovat jako prostředí. Prostředí je zvíře, prostředí je krajina. "Prostředím všech prostředí je chaos,"⁷⁴ podobně jako když jsme výše naznačovali, že diferenci musíme uvažovat jako samu v sobě. Život zde povstává a upadá ve své imanentní dynamice.

Umění se postupně objevuje ve styku životních forem s prostředím. Je však třeba zdůraznit, že jestliže zde hudba je, pak je zde stávání se hudbou. Jakkoli tedy uvažujeme něco hudebního či nehudebního, můžeme ono nehudební ve smyslu "předhudební" uvažovat jako již stávající se hudebním. Případně ale i v opačném směru jako vztah hudby k jinému, tedy stávání se jiným. Pohyb stávání se je utvořen oběma svými "krajními" polohami, které jsou spíše ideální, a onen pohyb je vším mezi. Hluk je dle tohoto principu tedy stávajícím se hudebním, a naopak hudba se oproti hluku stává něčím jiným. Rozdíl však tkví v tom, nakolik je předběžně určena modelem vymezujícím její formu; jakožto jím určena již je něčím jiným, a tedy má sklon se stávat jinou způsobem tímto určením determinovaným.

⁷¹Ibid., str. 352.

⁷²Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Art*, Routledge Chapman & Hall, 2003, str. 18

⁷³Smith, W. D., Sommers-Hall, H. *The Cambridge Companion to Deleuze*. New York: Cambridge University Press, str. 254

⁷⁴Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Tisíc plosin*, str. 353.

Tento předpokládaný vztah ji tedy jednak zpomaluje v pohybu stávání se jinou, avšak na druhou stranu umožňuje soustředit síly na budování vnitřní konzistence. Princip vymezování binárním členěním se tedy se stavem jeho zrušení vzájemně předpokládá a doplňuje, neboť stávání se jiným nutnou míru konzistence vyžaduje. Rozdíl mezi pojmem hluku vyplývajícím z protikladného určení a ideou hluku jakožto rozporným vztahem k absolutní diferencii tedy neznamená preferenci jednoho oproti druhému. Žádoucím se zdá podržet oba tyto principy právě v zájmu dynamiky myšlení a hudebního vztahu k světu.

Povstávání hudby v prostředí Deleuze a Guattari uvažují (v zde přibližném nastínění) jako vynětí složek prostředí z jejich původních funkcí a učinění jich autonomně expresivními. To se děje nejprve v rámci aktivit ustavujících teritorium, avšak pokud se interakce dále komplikuje, konfigurace složek nabývá podobu individuálních stylů, když se (i zvíře, nezáleží zda "vědomě") vztahuje již k sobě jakožto zvnějšněném ve svém autonomním výrazu. Tento vztah k výrazu je následně znovu autonomizován osamostatněním od krajiny, se kterou byl spjat. To dobře pozorujeme zejména u ptáků, jejichž výrazové prostředky se natolik osamostatňují, že přestanou být reakcemi na situace a převezmou část kódu prostředí, aby ho následně užívali i za nepřítomnosti původních složek. "Co objektivně odlišuje ptáka hudebníka od ptáka nehudebníka, je právě tato schopnost motivů a kontrapunktů."⁷⁵ Zvukové složky, uspořádané původně "proti" určité krajině, se stávají nezávislými na svých původních vztazích, a tyto motivy jsou užívány ve volné variaci. Oproti původnímu vztahu ke krajině se nyní vztahují ke krajině virtuální. "Objevení čistě melodické krajiny a čistě rytmické postavy označuje moment, kdy umění přestává být němou malbou na štítu."⁷⁶

Umění lidské jde dle Deleuze a Guattariho také touto cestou. Zásadní zde je, že tvůrčí aktivita se neredukuje na původní kompoziční postupy, ale mění se ve styk s prostředím. Přebírá části kódu, které již nejsou spojeny s původními funkcemi, nabývají nové funkce v hudební kompozici, jejíž formu zároveň proměňují. Význačným příkladem je dle Deleuze a Guattariho Olivier Messiaen, který dle nich představuje komplexní vzájemné stávání se na poli hudby; stávání se hudby ptákem a stávání se ptáka hudebním, hudební interakce člověka s ptákem. Svou roli v tom sehrává jak Messiaenova kreativita, tak vášeň pro ptáky a dlouhý čas strávený v přírodě poslechem jejich zpěvu. Tento vztah s prostředím má za následek značný vliv na jeho kompoziční postupy; Přepisy, i když vedeny zároveň ohledem k přesnosti, nezůstávají u pouhého co nejpřesnějšího napodobování ptačího zpěvu, ten se v rámci převodu mění ovlivněn dispozicemi našich nástrojů, užití kterých se však rovněž

⁷⁵Ibid., str. 359.

⁷⁶William Thorpe, *Learning and Instinct in Animals*, str. 420–426, in: Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Tisíc plošin*, str. 357.

mění.⁷⁷ V jeho orchestrální skladbě *Chronochromie* například nalezneme 18 ptáků, sledovaných samostatně, tvořících autonomní „rytmické postavy“ a zároveň pohromadě realizujících výjimečnou hudební krajinu.⁷⁸

⁷⁷Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Art*, Routledge Chapman & Hall, 2003, str. 30.

⁷⁸Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Tisíc plošin*, str. 362.

8 Merzbow

Jiné Messiaenovo dílo, cyklus věnovaný různým druhům ptáků, *Catalogue d'Oiseaux*, zmiňuje jako zdroj inspirace japonský hlukový hudebník Masami Akita, vystupující pod jménem Merzbow. Dodává sice, že jeho kolekce *13 Japanese Birds* není Messiaenem přímo ovlivněna hudebně, avšak že téma je společné. Je zřejmé, že ona skutečná spřízněnost je zde především vztah s prostředím. Merzbow je "hlučnější" strana ptačí říše; skladby míchají v jedno nalezené zvuky s hluky a distorzemi, jsou plné zkreslení a volných hlukových ploch, zvuků asociujících aerodynamické jevy i ruchy prostředí, ale též rytmů a jemných modulací zvuku, připomínajících vlastní zvuky ptáků. Ty však, tak jako u Messiaena, nejsou pouhou imitací, ale kombinací vlastního a přírodního přispění, kombinací materiálů a zdrojů; krajina moderního japonského města je hlučná, ale ani pták a jeho přirozené prostředí není mnohdy hudební. Sedmý disk nese jméno Kujakubato. Holub, pták "parazit" na reziduu vnitřního města, zde získává hlučný majestát a skladba *Festival holubic* je jako hlučný, ale přesto ladnější vířivý tanec.

Merzbow je zřejmě nejzásadnější postavou japonské hlukové tvorby. Japonská hluková produkce je nicméně i obecněji význačná intenzitou v užívání hluků. Její zdroje jsou namnoze západní, ať už volná jazzová improvizace, německá industriální hudba 80. let, rocková hudba, ale nakonec i post-strukturalistické myšlení, a například Merzbowem citovaný Georges Bataille, jehož pojetí vnitřní zkušenosti a excesu usouvztažňuje s japonskou bondage kulturou, a tu rovněž s hudbou, viz např. jeho *Music for bondage performance*, uměřeně hlučná, industriální, trhaná i fluidně situující. Výskyt motivu bondage je nejen relevantní pro otázku situovanosti v prostředí, kromě toho jej můžeme zajímavě srovnat s fascinací hluky moderních zbraní italských futuristů; "poslední, co je ve válce třeba, je bondage."⁷⁹

Jméno Merzbow je odvozeno od "Merzbau", pozoruhodného díla dadaisty Kurta Schwitterse, které bylo konstantně se proměňujícím prostorem, "hlučně" uspořádaným vnitřkem obydlí, plným výrazných hran, posetým nalezenými objekty a odpadem, i se zvláštními úkryty a osobními relikviemi. Schwittersovy tvůrčí postupy Merzbow označuje za společné; alespoň v počáteční tvorbě, která je fascinací zvuky kovů a nalezených objektů. Tyto postupy můžeme znovu označit za výraz komplexního vzájemného vztahu autora s prostředím, na které je kladen velký důraz, a to i co se týče médií ve smyslu nosičů a zprostředkování. To ať co se týče ústupu Merzbowových malířských počátků zpět z galerií,

⁷⁹Merzbow: *Beyond Ultra-Violence* Uneasy Listening documentary, 1998.

tak ústupu od užívání nástrojů směrem ke generování hluků a zpětné vazby mechanismy původně určenými k přenosu signálu nástrojů. Důraz je kladen i na médium; zajímavou ukázkou budiž právě vydání kolekce třinácti ptáků, zasílané v boxu podoby ptačí klece, ve kterém dotýkající se hrany umístěných nosičů navozují dojem mříží.

Tvorba Masami Akity se postupně vyvíjí z rané syrovější tvorby (Metal Acoustic Music) a distribuování kazet v osobitý intenzivní styl užívání hlukových ploch a z nich utvarovaných a vnořujících se rytmických sekvencí, které opět volně mizí (např. Noisembryo), v hudbě jsou nečekané zvraty, užívání ticha jako prvku napětí, skřípání, kvílení, "řev" strojů – autor získává nad hlukem větší kontrolu. Z analogové tvorby Merzbow postupně přechází na digitální a posléze užívá i jejich kombinací a vrací se rovněž i k využití bicích, svému původnímu nástroji, který nacházíme například na zmíněné kolekci ptáků. Principem tvorby ale zůstává stále hluk jako proud, dynamický i diskontinuítní, získaný v aktivním vztahu k aktuální produkci, přeuspořádáním mechanismů potlačujících a kontrolujících signál. Hluk získaný v dynamické interakci, do kterého se znovu vnořují autorské zásahy a modelují jeho tvar z různých stran a dle dalších interakcí s prostředím. Nahrávky zvuků okolní krajiny, elektronika, atmosférické plochy, kolize strojů, jejich kombinace a variace, zkreslování, modulování; hluková tvorba se stává hlukovou kompozicí či dynamickou koláží. Nestaví pevné struktury, užívá průběžně se proměňující rytmy. Místo aby tedy hluková tvorba byla opakem hudby dle formálních modelů, a tedy vystupující proti struktuře, nacházíme zde spíše hlukovost spjatou se zvyšováním intenzity. A to nikoli nutně hlasitosti, i když i právě ona je důležitým prvkem, obzvláště při živých vystoupeních, která mnohdy cílí na zkušenost s přemírou, resp. skrze ni navozované afekty, přibližující extatickým polohám. Nejedná se však tolik o intenzitu takřkajíc zprostředkovanou, individuálně směřovanou, autor se spíše staví do proudu hluku společně s posluchači a experimentálně osvědčuje tvůrčí konzistenci spolu s užitím stabilních motivů, konvenčních zdrojů i přímých nahrávek prostředí. Jsou zde samozřejmě rozmanité podoby konkrétních autorských užití hluku; zde zmíněné vztahujeme k interpretovi jménem Merzbow. Můžeme ale obecně říci, že tento typ hudby nepředpokládá postupnou konstituci významu, odvíjející se od sledování kontinuálních kompozičních vrstvení – vrhá se do prostředí a prostředí činí hlučným i průběžně konsolidovaným, a to ve vymezeném prostoru, často malého klubu. Pozoruhodné je, že jak u Messiaena, tak u Merzbow, tvůrců hudebně tak odlišných, můžeme shodně říci: jejich hudba je primárně environmentální – a environmentalistická, angažovaná ve svém prostředí. "Nikoli angažované umění, ale angažovanost jako místo, kde umění

vyvstává."⁸⁰

⁸⁰Hegarty, P. Noise/Music: A History. New York: Bloomsbury Academic, 2013, str. 165.

Závěr

Práce si určila za úkol sledovat vztah hudby a hluku v žité zkušenosti. Pojem hluk (ve smyslu angl. "noise") je pojmem primárně spjatým s empirickou zkušeností se zvukem, ale nabývá odvozeného významu i v jiných oblastech zkušenosti, a to (z našeho hlediska primárně) s hudbou, jinými smysly (visual noise), v abstraktních oblastech komunikace (informační šum), ve vědeckých oborech či ve specializovanějším užití (digital noise, white noise, ...), může mít funkci metaforu, atd.

Oproti určením vymezeným obory zájmu, které vždy předpokládají formu určující jejich podobu, byl učiněn pokus odhlédnout od veškerého jeho předem určeného užití vůbec, a to s pomocí Deleuzovy kritiky obrazu myšlení, jež si klade za úkol zahlédnout počátek "nové" aktivity myšlení, ve které se myšlení ocitá stranou konceptů. Z pohledu konceptuálního uchopení šlo tedy o cestu svým způsobem negativní, neboť událost uvažovaného fundamentálního setkání znamená zároveň radikální problematizování původní konzistence. Deleuzem uvažovaná (absolutní) diference jakožto empirická situovanost podmiňující a zahalující moment tohoto setkání byla určena jako limitní a základní zkušenost pro srovnání s pojmem "hluk". Ten, jakožto pojem užívaný pro relevantní problematizovanou situovanost z hlediska konceptuálního uchopování vztaženého k empirické situovanosti, byl zejména vztažen k oblasti hudby.

Závěrem přítomné práce je, že hluk je ve vztahu k hudbě z principu "stávajícím se hudebním" dle způsobu jak, a pokud, uvažujeme hudbu. Hudba se naopak oproti hluku "stává něčím jiným", a "hlučnou" pak tehdy, pokud, a jakým způsobem, je hudba předběžně určena modelem vymezujícím její formu (což se týká i zkušenosti diference, neboť je to obraz myšlení, jehož forma určuje zkušenost s diferencí jakožto hlučnou). Jakožto hudebním modelem určena je hudba již zároveň něčím jiným než hluk, a tedy má sklon se stávat jinou způsobem tímto určením determinovaným.

Tento předpokládaný vztah ji tedy jednak "zpomaluje" v pohybu stávání se jinou, avšak na druhou stranu umožňuje soustředit síly na budování vnitřní konzistence. Princip vymezování binárním členěním se tedy se stavem jeho zrušení vzájemně předpokládá a doplňuje, neboť stávání se jiným nutnou míru konzistence vyžaduje. Rozdíl mezi 1) pojmem hluku vyplývajícím z protikladného určení a 2) ideou hluku jakožto rozporným vztahem k absolutní diferencí tedy neznámá preferenci jednoho oproti druhému. Žádoucím se zdá podržet oba tyto principy právě v zájmu dynamiky myšlení a hudebního vztahu k světu.

Tvůrčí maxima vzhledem k tomuto závěru pak hraničí s polem absolutní diference a vyplývá z konzistence dostupných prostředků, vlastní (empirické) situovanosti, a tedy může

být zároveň jakousi "minimou". Práce je ve svých názorných oblastech svým způsobem "environmentální", a dost možná by měla být více "etická". Hluk může být použit nakonec i jako zbraň; a tak tedy – ať je to zbraň na poli hudebním. Dle Deleuzova myšlení můžeme tento závěr shrnout tak, že v otázce hluku jde o "stávání se jiným", s ohledem na otázku konzistence, a otázku produktivity jeho užití, kterému neustále hrozí, že se stane pouhou „změtí čar a zvuků.“

Bibliografie

- Bogue, R. *Deleuze on Music, Painting, and the Art*. Routledge Chapman & Hall, 2003. ISBN 0-415-96608-6.
- Cage, J. *Silence*. Praha: Tranzit, 2010. ISBN 978-80-87259-07-8.
- Deleuze, G. *Difference et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Deleuze, G. a F. Guattari. *Tisíc plošin*. Praha, Herrmann & synové, 2010. ISBN 978-80-87054-25-3.
- Demers, J. *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-538766-7.
- Haynes, P. *Immanent Transcendence: Reconfiguring Materialism in Continental Philosophy*. London: Bloomsbury, 2012. ISBN 978-0-19-921592-8.
- Hegarty, P. *Noise/Music: A History*. New York: Bloomsbury Academic, 2013. ISBN 978-0-8264-1727-5.
- Higgins, S. A Deleuzian Noise/Excavating the Body of Abstract Sound. In: Hulse, B., Nesbitt, N., eds. *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Farnham: Ashgate, 2010. ISBN 978-0-7546-6773-5.
- Hughes, J. *Deleuze's Difference and Repetition: A Reader's Guide*. London: Continuum, 2009. ISBN 978-0-8264-2112-8.
- Che Mahzan Ahmad. From Noise to Bruit in Organization Communication: Roaming with French Knowledge/Theory. *Middle-East Journal of Scientific Research*. 19 (9): 1226–1234, IDOSI Publications, 2014.
- Kahn, D. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999. ISBN 0-262-11243-4.
- Kant, I. *Kritika čistého rozumu*. Praha: Oikoymenth, 2001. ISBN 80-7298-035-1.
- Kant, I. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.
- Niebisch, A. *Media Parasites in the Early Avant-garde*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. ISBN 978-1-13-727685-8.
- Merzbow. *Beyond Ultra-Violence: Uneasy Listening (documentary)* [online]. 1998 [cit. 2014-07-24]. Dostupné z: <http://vimeo.com/68339199>.
- O'Callaghan, C. *Sounds: A Philosophical Theory*. New York: Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0-19-921592-8.
- Russolo, L. *The Art of Noises*. New York: Pendragon Press, 1986. ISBN 0-918728-57-6.
- Serres, M. *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University

Press, 1982. ISBN 0-8018-2454-0.

Serres, M. *The Parasite*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982. ISBN 0-8018-2456-7.

Smith, D. W. Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality. In: Patton, P., ed. *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1996. ISBN 1-557-86565-5.

Smith, W. D., Sommers-Hall, H. *The Cambridge Companion to Deleuze*. New York: Cambridge University Press, 2012. ISBN 978-0-521-17571-5.

Sommers-Hall, H. *Hegel, Deleuze, and the Critique of Representation*. New York: State University of New York Press, 2012. ISBN 978-1-438-44009-5.

Varese, E., Wen-chung, Ch. The Liberation Of Sound. *Perspectives of New Music* [online]. Vol. 5, No. 1 (Autumn – Winter, 1966), pp. 11–19 [cit 2014-08-02]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/832385>.